

الاستراتيجية

الفكر الشككي في مصر



شرح
وتحليل
عن
الجذور
العميقة
لهذا
الفن

مترجم الطبع والنشر
دار الفكر العربي

المؤلف
أد / حسن محمد حسن

د / حسن محمد حسن

أستاذ ورئيس قسم تاريخ الفنون ومواد التصوير
بكلية الفنون التطبيقية (سابقا)

الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر

الجزء الأول

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربي

لوحة الغلاف

من عمل المؤلف وموضوعها

الانتخاب الطبيعي أو البقاء للأصلح

« فاما الزيد فيذهب جفاء ، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض »
« قرآن كريم »

إذا كان قانون الانتخاب الطبيعي قد كشف عنه العالم شارلس داروين في كتابه « أصل الأنواع » في القرن التاسع عشر ، فإن هذا القانون الذي يشير إلى بقاء الأصلح قد نزل به الكتاب السماوي « القرآن » منذ أربعة عشر قرناً من الزمان ، حيث مثل لنا العناصر الضعيفة الهشة التي تتلاشى ولا يكتب لها الدوام ، بذلك الزيد الذي يبدو آنأ كالرغاوى والفقاعات وأنا آخر كذلك الحبث الذي يتطاير من المدن عند صقله ، وكلاهما يتطاير ولا يبقى منهما شيئاً ، حيث يكون البقاء بعد ذلك للعناصر القوية المتاسكة النافعة ، تلك التي تمكث وتظل على ظهر هذه الأرض ، وهذا هو شأن موضوع هذه اللوحة الرمزية التي تمثل الطبيعة بصورة امرأة تنلق على يديها الأجيال القادمة إلى دنيا الحياة بصورة الطفل الهابط من رحم الأم . حيث تختصن الطبيعة من الأجيال ما كان قوياً صامداً ، بينما تطرح بالعناصر الضعيفة الهشة إلى هاوية الفناء . وكما يسرى هذا القانون الإلهي على الإنسان من الوجهة الفيزيكية ، وكذلك شأنه من الوجهة الروحية ، وإذا يسرى بدوره على جميع الكائنات الحية ، فإنه يتضمن أيضاً في هذا المقام ما يصدر عن الإنسان من أعمال ، حيث يبقى العمل النافع رغم ما يقوم في وجهه من عقبات ومهاترات ، ويتلاشى مع الزمن كل إنتاج تافه مهما طال أمده .. ومهما دافع عنه أنصاره ، فصيره حتماً إلى الزوال .

ولقد رأيت أن أقدم هذا المثال في هذه الصورة الرمزية بصدد الحركة الفنية المعاصرة التي سادها من العبث والهدم أقصاها من التطرف في المرحلة الأخيرة . ربحت يكون الإبداع هو غاية الفنان ، كما هو جوهر كل عمل فني ، فقد يبدو من خلال ذلك الانطلاق بوماما ، بريق فجر جديد يتمثل في أعمال فنية لفريق من الفنانين التقدميين الجادين ، أولئك الذين يتهجون في إنتاجهم من الأساليب ما يتجه نحو الطريق القويم .

المؤلف

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

افتتاحية

لما كان المبدع الأول وهو الله سبحانه وتعالى قد جعل قانون التطور من سنن الوجود التي تسود بناء هذا الكون ، وإذا كان الكوكب الأرضي الذي نعيش عليه قد مر خلال الأجيال العديدة من عمره الطويل (الذي يقاس بآلاف الملايين من السنين) بملايين التطورات والتقلبات والتحويلات حتى أصبح على النحو الذي صار إليه الآن ، إذ يحوى بين طياته سجلا حافلا بهذا التطور الهائل الذي شمل شتى كائناته ومتنوع كلياته وجزئياته . كما شمل كذلك حياة النوع الإنساني منذ نشأته الأولى ، حيث لم يكن هذا التطور متعلقا بتكوين بنائه الفيزيقي فحسب ، بل تضمن كذلك تكوينه الروحي والنفسي .

ولئن قال العلم كلمته فيما كشف عنه في بقاع عديدة من العالم عن تلك العناصر الإنسانية ، التي عاشت في غمار الأحقاب والعصور ، أنها كانت من حيث تكوينها متأخرة من الوجهة الفيزيكية ، ثم تدرجت مع الزمن إلى أن صارت لها كل مقومات التكوين الإنساني الراقى .

فإن ما انطوى عليه هذا التكوين من إرادة التغير إلى الأفضل ، إنما يمثل تلك القوى الدافعة للبشرية تدرجا نحو الكمال حيث لم يكن هذا التدرج عضويا فحسب ، بل كان يصاحبه كذلك تدرجا آخر روحيا ونفسيا ، يشير إلى ذلك الوعي الذي يشعر الإنسان بوجوده الشخصي ، ويجعله أكثر فهما للمحيط الذي يعيش فيه ، وأكثر احتمالا وقدرة على البقاء والتكيف مع متنوع صور البيئة التي تحيط به .. بل وأصبحت لديه كذلك إمكانيات

المقدرة على التأثير فيه . . حيث كلن مرجع ذلك إلى تلك الخاصة الروحية التي نصطلح على تسميتها بالعقل .

إن النظرة التأملية العميقة إلى ذلك الماضي السحيق ، حين عاش الإنسان حقاً من الآماد والأزمان في ظلام العصور الحجرية ، إذ تكشف لنا كيف كان يبدع ويتفنن بحسب ما توحى إليه فطرته وغريزته الجمالية من رسوم ونماثيل ، يسودها ذلك الطابع الفطري الساذج ، ثم كيف تقلب وانتقل من طور إلى طور فيما كشفت عنه الحفريات ، سواء من العصر الحجري القديم إلى العصر الحجري الحديث ، أو ارتقاء بعد ذلك من العصر الأورجيني إلى المجدولي ، ثم انتقالاً بعد ذلك إلى عصور الحضارات .

وإذا كانت هذه الحفريات المنقبة عن تلك العصور ، قد أماطت النقاب عن تطور إبداعه الجمالي في صورته التلقائية ، التي اكتسبت مع تطاول العهود صورة من الواقعية ، تعبر عن عمق أحاسيسه الفنية ، وكذا مبلغ نمو مداركه ووعيه الجمالي . . فإن هنالك نظرة أبعد مما يرمى إليه بصرنا في تلك الأعمال الخشنة ، التي لم تبلغ مداها من النضوج ، وإن تضمنت مع ذلك قوماً فنية فطرية . . ذلك أننا بتأملنا لهذا الإنتاج البدائي ، إنما نتأمل تلك البداية التي بدأنا منها ، سواء من الناحية العقلية أو العاطفية . . وكأننا ننظر في مرآة الزمن إلى أنفسنا منذ كنا على بداية درجات التقدم .

ونحن بهذه النظرة العميقة ، إذ نكتسب من تلك القيم الفنية التي أوحى بها القدرات الفطرية ببرامتها ونقائنها ، ما تتضمنه من الأساليب الفنية الغزيرة في تنوعها ومبادئها ، تلك التي تعتبر كنزاً ثميناً من كنوز ذلك الروح الملهم الخلاق ، والكائن في ذواتنا منذ نشأتنا الأولى ، فإننا مع ذلك نرى أنفسنا مع ما بلغناه من نضوج حسي وعقلي ، أننا في ميسر الحاجة للاستزادة من ذلك المدد الفطري ، الذي يزود حركاتنا الفنية المعاصرة بمدد لا ينفد في شتى

مذاهبها ومبتدعاتها . . حيث تتفاعل خبرات العالم الحديث في القرن العشرين بكل ما تحفل به من ثقافات فكرية وفنية ، مع ثقافة فطرة العالم القديم التي فطر الله الناس عليها .

أجل . إننا بهذه النظرة الموضوعية ، إنما نعود إلى ذلك الأفق الغابر من آفاق وجودنا السحيق عبر الزمان والمكان . . وفي ذلك وحده ما فيه من الأحاسيس التي تخلق بإنسان الحاضر في تلك التصورات التي تهز وجدانه وتدفع عقله وذكاءه إلى تأمل جانب من أعماق حياتنا جدير حقاً بالتأمل والنظر .

فإذا كانت الإنسانية في عصرنا الحاضر من القرن العشرين ، تشعر أن ما وصلت إليه من تقدم وتطور حضارى مذهل ، حيث الوصول إلى الآفاق العلوية وصعود كائن بشري إلى القمر عن طريق العلم التكنولوجي الذي بلغ ذلك المستوى العجيب . . فلا مناص حينئذ للعلم من أن يشق طريقه الصاعد في سرعة رهيبية شأنه في ذلك شأن ما يكشف لنا عنه فيما بين يوم وآخر عن كل ما يدهش ويثير .

ولما كانت الحضارة الفنية في الآونة الحاضرة ، قد عادت بنا إلى حياة الفطرة كي تستمد منها عناصر فنية طوتها الآلاف من السنين . . فلن تكون هذه للعودة هي الأولى أو الأخيرة ، بل سبقتها في الماضي رجعات ، وسيعقبها العديد من المرات ، فيما سيأتي به المستقبل من أزمان وأزمان .

ذلك لأن الدورة الحضارية للحياة الفنية بامتداداتها الحسية والمعنوية إذ تدور مع الزمن إلى أن تصل إلى ذلك الحد الذي تشعر فيه أن ليس هنالك من جديد يدفعها إلى الأمام . . فإذا بها تكرر راجعة إلى الخلف ولكن على مستوى أعلى وفي طريق لولبي صاعد ، حيث تستلهم من فنون ذلك الماضي الشيء الجديد .

وإذ يكون الرجوع إلى ذلك الماضى يمثل العودة إلى مرحلة حضارية قديمة في سالف العهود أحيانا ، فقد تكون العودة أحيانا أخرى إلى ماضى سحيق فيما قبل عهود التاريخ .

وإن سنة التطور الدائم إذ تسير قدماً في خط ييأى ما بين صعود وهبوط تبعاً لتطور الظواهر الاجتماعية في حياة البشر ، وما قد يكون هنالك من ظروف وملابسات قد ينجم عنها تشتت وانحلال ، أو تماسك وترايط ونظام . . فإن التقدير الإلهى لسنن حياتنا الفكرية التى تقوم عليها مختلف المعارف العلية ، يأخذ طريقه الصاعد بصورة مباينة للحياة الفنية ودون عودة أو رجعة إلى الوراء . . إلا أنه صعود منحدر ومتعرج إلى أعلى كشأن سلاسل الجبال . . حيث يكون الكشف عن أفق على لنظرية جديدة ينير الطريق لكشف على آخر على آفاق أبعد ، لا يصل إلى التطلع إليها سوى العباقرة النابهين بمناظيرهم العقلية وإمكانياتهم الفكرية . . وهنالك يكون الانتقال من قمة إلى قمة شأن متسلق الجبال أولئك الذين تتبعهم في مسيرتهم قوافل الأجيال على امتداد الطريق .

يبد أن التطور الفنى فى العصر الحديث من القرن العشرين، قد أخذ اتجاهاه اللولبي الصاعد عموديا يميل . . ذلك لأن أطرافه قد تشابكت مع تلك المنحدرات العلية . . حيث أصبح الفنانون المعاصرون الذين يطمحون إلى حركة تقدميه اندفاعا إلى الأمام ، يستلهمون من النظريات الفكرية ومبادئها العلية والفلسفية ، ذلك المدد الفكرى الذى يدفع بالحركات الفنية فى خط أقرب إلى التوازي مع تلك القفزات العلية الهائلة ووثباتها الجريئة . . إذ لا مفر للفن بعد ذلك من أن يصير ملازما للعلم ومصاحبا له فى ركب التقدم ، حتى يأمن عاقبة التخلف أو الجمود ، أو أن يأخذ العلم بيده على الدوام . . أجل . إنها إرادة التغيير والطموح إلى مستوى أفضل لدى رواد الفن

وقادته ، في سبيل استحداث كل مبدع فني جديد يرتقى بوعينا الجمالى
وأحاسيسنا ، حيث التسامى بها إلى مدى لم يكن معهوداً من قبل ، ومن ثمّ
كان على الباحث عن تلك الجذور العميقة للحركات الفنية المعاصرة ، أن يعمل
في دائرة كبيرة ، تمثل تلك البانوراما التى تضم شتات ذلك التراث العظيم ،
(وما اشتمل عليه من علوم وآداب وفنون ، وآراء وأفكار ونزعات وميول...) .
الذى خلفته الإنسانية وراءها منذ فجر وجودها وعلى امتداد عصور التاريخ..
وأن يتأمل عن عمق ذلك التحول الذى يأخذ سيره فى صيرورة مستمرة
مع الزمن ، وكذا تلك الارتباطات والانعكاسات والمؤثرات والتفاعلات
بين عناصرها الفكرية والوجدانية ، حتى يستطيع أن يستخلص النتائج
المنطورة التى هى بمثابة المادة التى يهدف إليها هذا الكتاب... وهذا هو
ما حرصت على أن أوفره للقارىء الكريم ، فى هذا الجهد المتواضع
وبقدر المستطاع ...

والله سبحانه ولى التوفيق ؟

المهرم فى أول أكتوبر سنة ١٩٧٢

المؤلف

مقدمة الكتاب

إننا إذا تأملنا الأصول التي قامت عليها المعرفة الإنسانية في مختلف نواحيها من علمية وفنية ، وحاولنا التعرف على جذورها العميقة في الوجود الإنساني . فإنها تقودنا إلى أغوار ذلك الماضي البعيد عبر التاريخ ، حيث العصور السحيقة منذ أن انبثق فجر الحياة الإنسانية على هذا الكوكب الأرضي ، طالما أنه لم يكن هنالك بد من الوصول إلى الجديد المستحدث في الفن ، إلا بالعودة على نحو ما ذكرنا إلى عهود الفطرة البدائية وأساليبها الفنية الساذجة .

يبد أنه ليس الهدف من العودة إلى نقطة الابتداء أن ذلك يعني التقليد الحرفي لأعمال البدائيين ، وإنما هي عودة مع الارتفاع بها إلى المستوى الذي بلغته ثقافتنا الحاضرة في القرن العشرين ، والاستفادة من أساليبهم الفنية العديدة ، وما تنطوي عليه من تلقائية وبراعة في التعبير .

ولما كان الفن المعاصر بمختلف مذاهبه واتجاهاته المستحدثة يتخذ قاعدة عامة يستند إليها في متشعب أشكال وصور الأداء التشكيلي ، إذ تقوم على صوفية التعبير التي تكشف في الأعمال الفنية عن جواهر الأشياء والمعاني والمضامين التي تمثلها دون مظاهرها القابلة للتغير والتحول ، فلقد وجد الباحثون التقديميون من الفنانين في تلك الاتجاهات التشكيلية لإنتاج البدائيين وتخطيطات رسومهم الممثلة في متباين أشكالها لحياتهم الفطرية ، وفي مخالفتها لأوضاع الطبيعة ، وما تنسم به من صوفية بدائية ، وذلك بالإضافة إلى استنارتهم في المبادئ الفنية لمذاهبهم التقدمية من النظريات العلمية والتأملية ما يمكنهم من الوصول إلى الهدف المنشود ، ومن ثم كان الفن المعاصر يمثل

تلك الفكرة الفنية التي اجتمعت فيها صوفية العالم القديم وما أسفرت عنه من مختلف أساليب الأداء ، ممزجة بصوفية العالم الحديث وتطوره العقلي والوجداني من حيث الفكر والحس والتصور من أجل الوصوف في الابتداع إلى آفاق جديدة من عالم الفن .

فلقد يكون من الأهمية بمكان في هذا السيل أن نتعرف بصورة عامة عن جذور تلك المعرفة الفطرية وكيف كان نشوءها وتطورها إلى أن بلغت ما وصلت إليه في عصرنا الحديث .

وإذا كانت كلمة المعرفة تؤدي ذلك المعنى الدقيق المتعلق بالتصورات الفكرية فحسب ، فإنني أهدف هنا إلى المعرفة الشاملة ، التي تشمل كلا من الجوانب العلية وكذا الجوانب الفنية على حد سواء . نظراً لما لهذين الجانبين من الأهمية ، فيما يشير إليه هذا الكتاب من حيث البحث والتنقيب عن الجذور التاريخية ، التي استقى منها الفن المعاصر ، تلك العناصر الرئيسية التي



(شكل ١)

الرفعات الدينية ذات الأهمية لدى البدائيين

تقوم عليها مختلف مذاهبه الفنية ، حيث كانت الأساليب الفنية البدائية من أبرز هذه العناصر .

وكان من الضرورة الحتمية للتعرف على نشوء تلك الثقافة البدائية السابقة على عهود التاريخ ، أن تصور ذلك المحيط القاسي الذي كان يعيش فيه

إنسان البداءة مهتداً بين ضراوة الطبيعة (رغم ما تنسم به من جمال) وبين قسوة أدغال الفطرة الأولى ، حين بدأت حياة هذا الإنسان يعمل فيها الخوف من المجهول ، ومن عوادي الطبيعة التي يعيش في كنفها ، كما صاحب هذا الخوف أيضاً ، الأمل والرجاء فيما تغدقه الطبيعة ، على ذلك الذي خرج في الصورة الإنسانية (من غمار الحيوانية) من العوامل النفعية . فبينما كان لمؤثرات كل من الخوف والرجاء فاعليتهما وبواعثهما على وجود الحافز الفكري ، الذي يدفعه إلى التأمل في عالم بدا له مليئاً بالأحاجي والألغاز .



(شكل ٢)

منظر ياتوراى بدائى لساحة قتال تبدو فيها سرعة الحركة وحس المقاتلين

بينما بدأت من هذا المحك الفكري تسلط على تصوره البكر أوهاما لصور عديدة ومتنوعة من الأساطير والخرافات ، حيث كانت الخرافة هي الغذاء الروحي الذي ساعد على تفتح وجدانه . كما صاحبه أيضاً تفتح بطيء لبذرة العقل ونموها ، ومن هنا بدأ اعتقاده في العالم الروحي الذي يجيش في دقائق هذا الكون من كلياته وجزئياته ، وصاحب هذا الاعتقاد تلك الصوفية الوثنية لمصور البداءة ، فآله الكائنات الحية والأجرام السماوية ، واتخذ

من ظواهرها الكريمة والقاسية تصورات لآلهة الخير وآلهة الشر ، وتشعبت من تصوراته الخرافية أنواع من المعرفة تخدم أغراضه النفعية . وحذاء ذلك كانت معرفته الغريزية لمعدات الصيد وأسلحة الدفاع وسكنه في الكهوف التي كان ينحتها في الصخور ، حيث عرف كل ذلك في سبيل الحفاظ على كيانه مدفوعا بغريزة حب البقاء . وكما كان الجانب الوجداني (الذي نسميه عليا بالحدس اللاشعوري) هو ينبوع الذي نبع منه استلهامه لتلك العقائد الوثنية ، فإنه يمكن القول كذلك بأن هذا الحدس الفطري ، كان نفس ينبوع الذي نبع منه أيضا الإحساس بما في الوجود والطبيعة المحيطة به من تشكيل وجمال ، واذ ذاك بدأت ملكته الإبداعية تشق طريقها التلقائي بأسلوب ساذج التعبير عن طريق المحاكاة ، فيما أبدع من رسوم الأشخاص وصور الحيوانات



(شكل ٣)

تصوير حائطي بدائي لحصان في أسلوب غاية في التبسيط مع براعة التعبير من الحركة (من كهف التاميرا بأسبانيا)

على جدران كهفه (ثم قادته هذه الملكة بعد ذلك عندما بلغ مرحلة الارتقاء في عصور الحضارات الأولى إلى الفن والابتكار) فكان هذا الفن التلقائي هو النواة الأولى للفن الجميل في أعمال النحت والتصوير . ولم يقف نشاطه الجمالي عند هذا الحد فحسب ، بل تعداه إلى ابتداع مختلف الأساليب

الزخرفية التي جعلت بها مقابض أسلحة دفاعه وأوعيته التي صنعها من الطين المحروق بعد اكتشافه للنار ، حيث عرف كذلك صناعة الأثاث والأدوات التي تفي باحتياجاته في صورتها البدائية المبسطة .

ومن ثم نرى في أساليبه الزخرفية ذلك الطراز الذي أوحى إليه به فطرته.. وهو الطراز الذي يسود معظم الأعمال البدائية في أنحاء مختلفة من العالم ، كما كان له صدى بعد ذلك في عصور الحضارات ، إذ يقوم أسلوب هذا الطراز الذي يعتبر نواة لتفنته وابتكاره (كما أنه قيمة جمالية فطرية) على تغطية جميع مسطحات نماذجه الصناعية ، وقد أطلق الجماليون على هذا الأسلوب اصطلاح

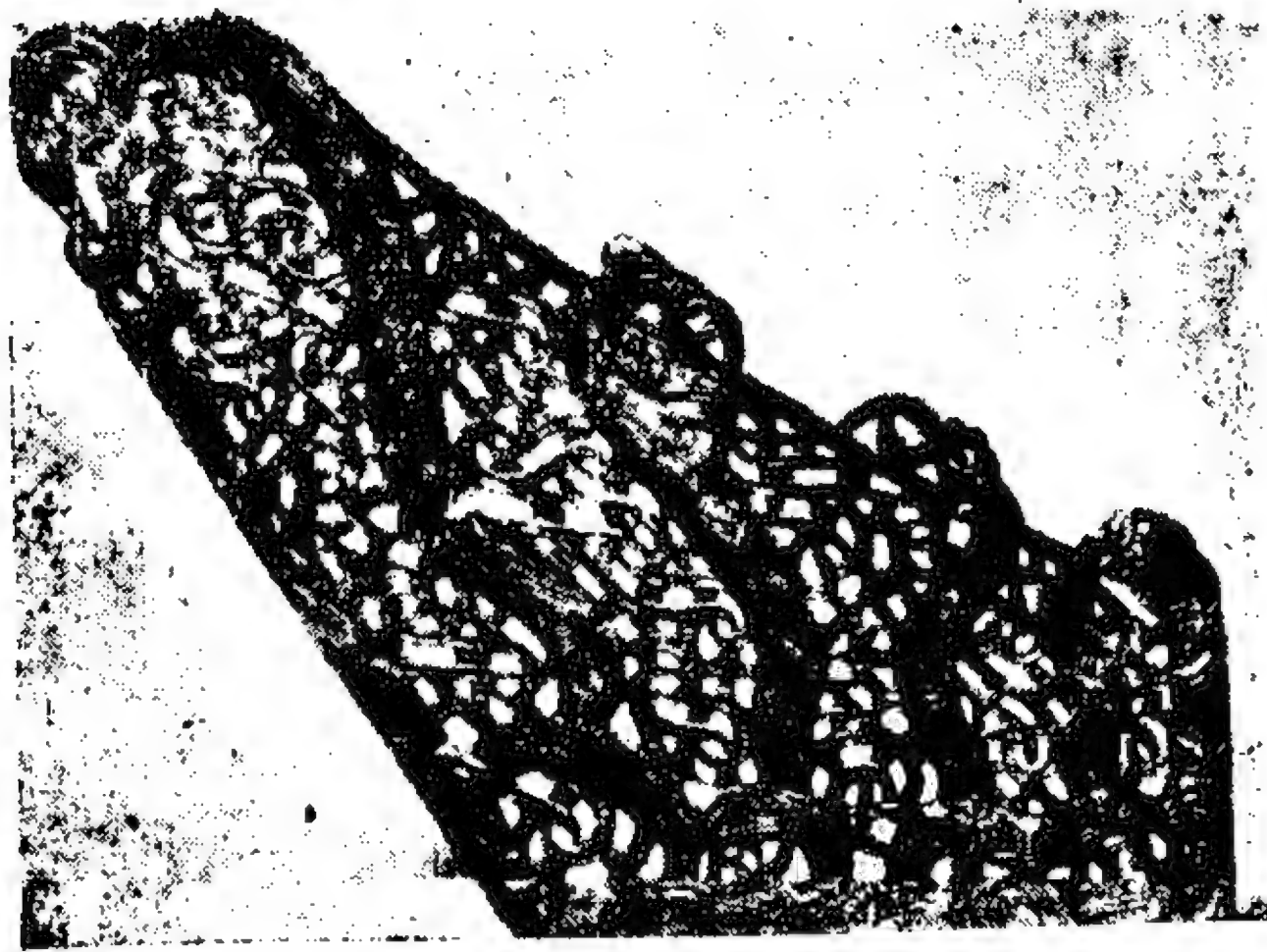


(شكل ١)

حلية للذراع من الفن الزنبري

(الفرع من الفراغ) ، حيث يفهم من هذا الاصطلاح أنه يعبر عن حالة سيكولوجية تتعلق بذلك الإنسان البدائي تبعاً للمؤثرات البيئية ، وبالإضافة إلى ما سبق ، فلقد تنوعت مبتكراته الزخرفية في الأداء الفني ، فينما نرى

منها ما يتضمن أشكالاً لكائنات حية من آدمية وحيوانية، ذات واقعية نسبية في تخطيط متناه في البساطة، يحدد أشكالها الخارجية، بينما نرى أحياناً تلك الكائنات في صورة هندسية تجريدية . . وأحياناً أخرى كان يتخذ أشكالاً هندسية صرفة بعيدة كل البعد عن الأشكال الحية . . ولا ريب في أن كل هذه الاتجاهات الفنية البدائية في ذلك الزمن الغابر . كان لها مدى قوياً بعد ذلك حيث العصر الحديث في كل من المذاهب الوحشية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية الخ . . حين كانت مصدراً غنياً يستقى منه الفنانون المعاصرون على مختلف مذاهبهم، أساليب أدائية مستحدثة، تتخذ اتجاهها مضاداً للأساليب الأكاديمية المعهودة بواقعيتهما الدقيقة .



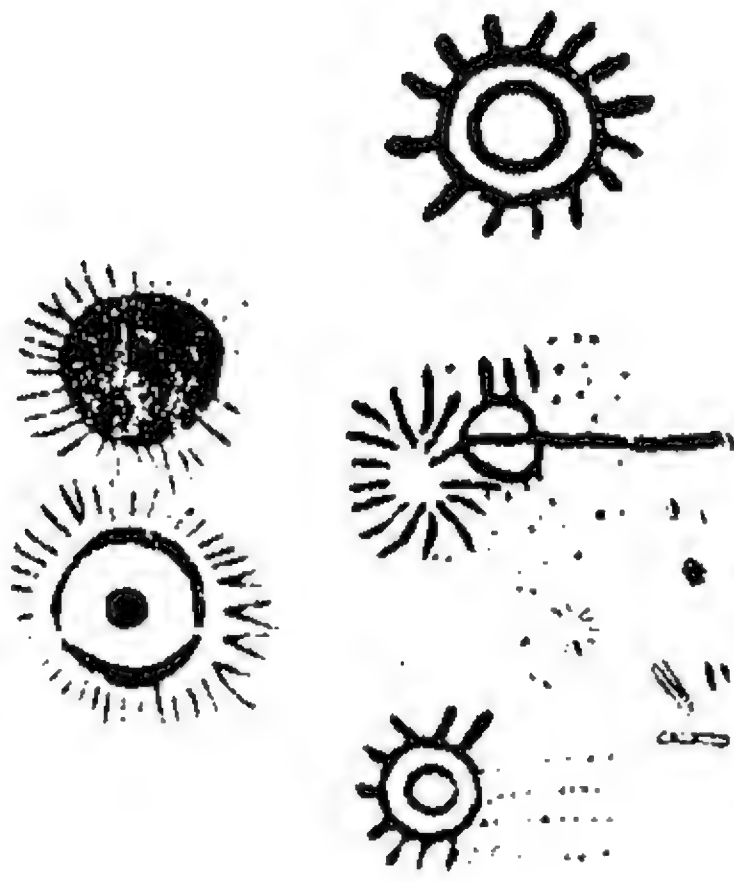
(شكل «)

أسلوب زخرفي لقدمة السفينة من أعمال قبيلة الموري (لبنوزيلندة) البدائية

ولقد نستطيع القول بعد ذلك ، أن هذه الأساليب البدائية التي اتبعت في زخرفة أمتعتهم وحاجياتهم ، إن دللت على شيء ، فأنما تدل على تفهمهم لتطبيق الفن على الصناعة ، حيث كان في هذا الاتجاه بداية الخطى في الفن التطبيقي ، الذي يمثل الفن في صورته النفعية ، كما صار بعد ذلك كل من التفتح

الوجداني والنمو العقلي يأخذان طريقهما جنباً إلى جنب ، في تكوين هذا الإنسان وتدرجه نحو التطور الأفضل ، الذي استغرقته الآلاف من السنين في غمار العصورية الحجرية وذلك بالانتقال من العصر الحجري القديم إلى العصر الحديث ، إلى أن عرف أعمال التعدين ، مرتقياً في مسيرته الصاعدة بعد ذلك إلى العصر البرنزي ، ومنه كان الانتقال سريعاً إلى عصور الحضارات الأولى . ومن ثم كانت تلك المعرفة الأولى في صورتها الغيبية تقوم على السحر والتنجيم ومعرفة الكواكب ، إذ تمثل البداية الجذرية لأصل العلوم . وهنا نرى كيف تطور السحر إلى الكيمياء ، وتحول التنجيم ومعرفة الكواكب إلى حيث تكون البداية التي بدأت منها العلوم الرياضية والطبيعية والأبحاث الفلكية .. وكيف انتقلت حياة الجماعة التي كيفت نظمها الفطرية تبعاً لمقتضيات البيئة من حتمية التضامن من أجل العيش ، إلى الأسس التي استندت إليها الأوضاع الاجتماعية في صورتها الديمقراطية ، حسبما كان ظهورها في بعض العهود التاريخية وكما هو شأنها الآن في عصرنا الحاضر ، في مختلف النظم الاشتراكية .

فإذا كان هذا هو شأن بعض جوانب المعرفة في صورتها العقلية . فإن الأساطير والخرافات . وما يحوم فيها حول عالم الروح والجن والشياطين ، إلى غير ذلك مما حفلت به تلك العهود الغابرة من معتقدات وعادات وتقاليد وطقوس كانت نواة للأدب ، ذلك الفن الذي نمت صورته الأسطورية في العصور المصرية القديمة ، التي تمثل أول حضارة إنسانية عرفها تاريخ العالم . إذ نجد فيها صدى للكثير من الأساطير الغيبية البدائية على



(شكل ٦)

تصوير حائطي من أعمال البدائيين من
الأجرام السماوية تمثل بداية تصوراتهم الفلكية
(م ٢ = الفن التشكيلي المعاصر)

النحو الذى ترسبت فيه تلك الأساطير فى العقائد المصرية كما هى ممثلة فى كتاب الموتى وفى تلك القصص التى تدور (حول ثالوث أزوريس وإيزيس وابنتهما حورس، ثم ست فى الجانب المضاد من جوانب الصراع) بين الخير والشر وذلك إلى جانب ما تحكيه الخرافة فى قصة كل من الأخوين والغريق .. وما كان لهما من أثر بعد ذلك فيما ترويه حكايات ألف ليلة وليلة عند العرب، وفيما تناقلته عنها الشعوب من صور مختلفة لهذا الأدب الفطرى البديع .. ولا ريب فى أن ذلك العالم الذى كانت تسوده الأحاجى والألغاز، كان لانعكاسه فى الإحساس الجمالى لذلك الإنسان الفطرى أبلغ التأثير . حين اتخذت معظم تعبيراته الفنية، عن الكثير مما يراه وما يريد أن يقوله، عن الغموض الذى يغلف ذلك العالم الذى يحيط به، بالأسلوب الرمزى سواء كان ذلك فى أعمال النحت أو التصوير، ومن ثم كان الفن على هذا النحو فى صورته التلقائية البدائية . التى تستند إلى تصورات الطفولة ولزماتها، تلك التى تطورت مع الزمن إلى واقعية نوعية . تحتفظ بسمات تلك القيم الفنية الفطرية . التى كان لها أبلغ الصدى فى الفن المصرى، وكذا فى مختلف فنون الحضارات الأولى من السومرية والفارسية والهندية والصينية بمتشعب جوانبها ومتفرع اتجاهاتها .

وهنا نرى أن كلا من فنون البداءة والحضارات الأولى، كانت بمثابة المنجم الزاخر الذى لا ينضب له معين . والتراث الفنى الجذرى الذى استمدت منه فنوننا المعاصرة شتى الأساليب الأدائية لمذاهبها الفنية . التى ظهرت فى مدرسة باريس التقدمية، وانتقلت منها بعد ذلك إلى المراكز الفنية فى مختلف الأنحاء العالمية .

وهكذا كانت تلك الاتجاهات النظرية مصدراً غنياً لما تفرع عنها بعد ذلك من تيارات قد يصعب حصرها، مما جادت به قرائح فنانى العالم من صور الابتكار والابداع فى القرن العشرين .



(شـ ٧)

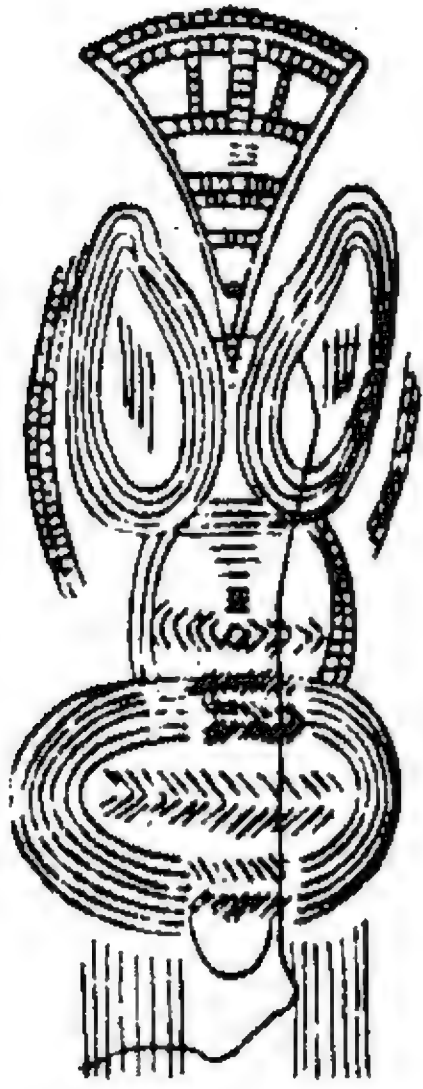
(من الفن الشعبي) فرحة تملك الأرض للفلاحين

للفنان حسيب حسيب

ولما كان العلم الحديث الذي يعالج فنون العالم القديم بالبحث في شتى جوانبه لأمم مختلفة في تلك الحقب والأزمنة السحيقة على أضواء علوم النفس والاجتماع والأساليب التربوية، التي ينطوى تحت لوانها ضمنا فنون الأطفال والفنانين الشعبيين والبدائيين، الذين يعيشون بين ظهري الشعوب المتحضرة، مع المحافظة على تقاليدهم المتوارثة منذ آلاف السنين .

فقد كشفت هذه الأبحاث عن أثر اللا شعور وتلقائية التعبير في تلك الأساليب الرمزية والاتجاهات السحرية التي تخضع في تصوراتها وخيالاتها الحاملة لعالم مافوق الواقع، الذي اتخذ صورة مهيبة في فنون الحضارات الأولى..

حيث كان لذلك صدهاء في ظهور النظرية السير بالية ، التي تعتبر نتيجة مباشرة
لأبحاث سيجموند فرويد في التحليل النفسي ، الذي يعمل على حل رموز عالم
الأحلام تبعاً للمعجم السيكلوجي ، الذي يتخذ لكل رمز أو إشارة معنى يرمى
إلى كوامن العقل الباطن من شتى صور النزعات والميول والرغبات ، وتبعاً
لذلك كانت نتيجة هذه الأبحاث أن صار فن اللامعقول (السير بالية) الذي
يعتبر الآن من أبرز سمات عصرنا الحاضر ، أثراً من آثار ذلك الماضي البعيد ،
كما كانت بعض تلك الظواهر الفنية في صورها الخشنة القائمة على أوضاع
هندسية لأشخاص وحيوانات ، نواة لذلك الفن التكعبي ، الذي وجدت
نظريته امتداداً لها في ضوء الكشف العلمي عن تلك البلورات المعدنية
الميكروسكوبية ، وذلك بالإضافة إلى الأوضاع الفنية للتكعيب ، تلك التي
كان الرائد الأول لها في العصر الحديث هو

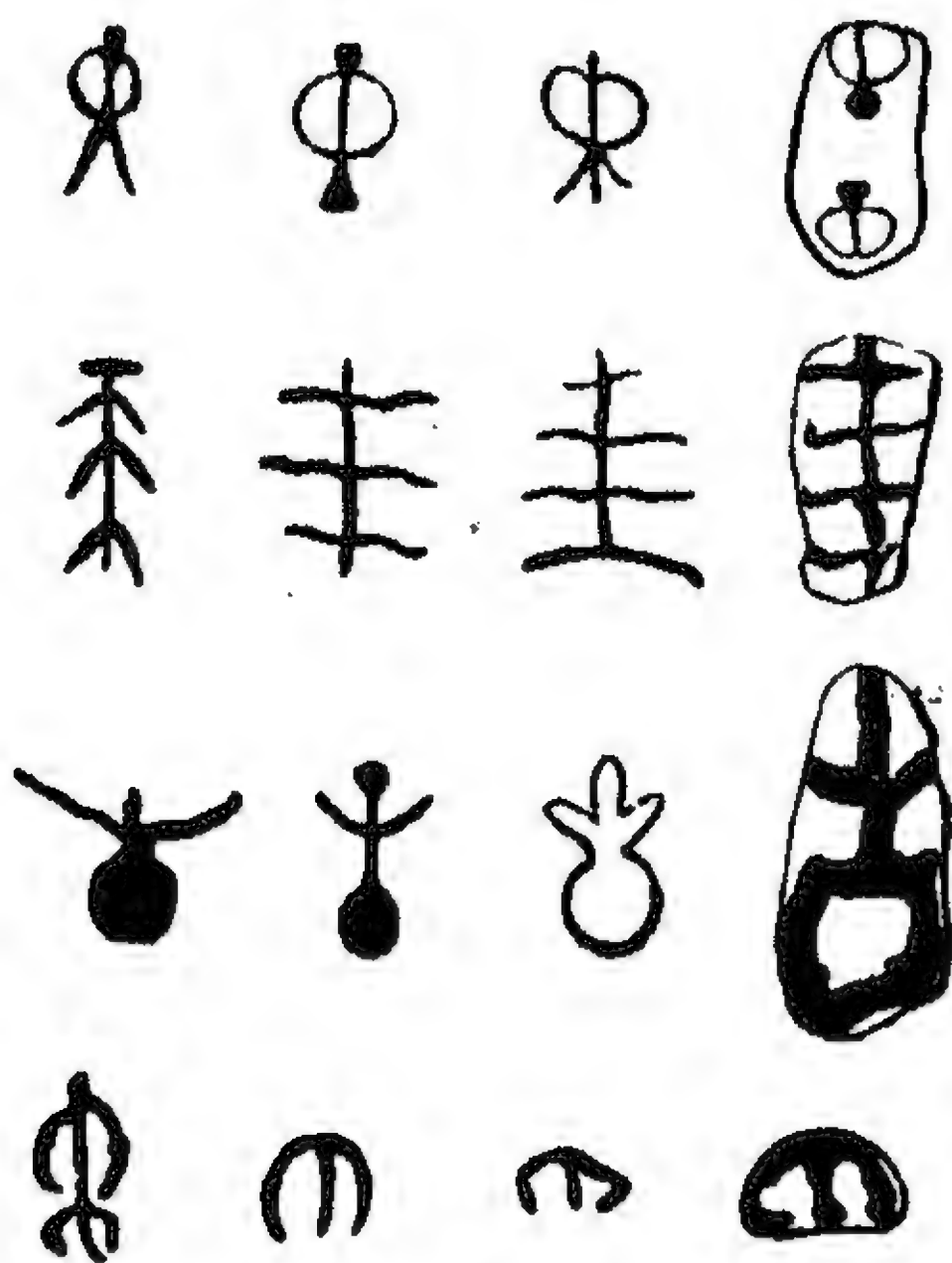


(شكل ٨)

رسم بدائي بالحفر على عظم
المموت يمثل امرأة في أوضاع
زخرفية هندسية تعبر عن
خصائص جسم الأنثى . من
إنتاج نهاية العهد الأورجيني

الفنان سيزان . . . وذلك قبل أن يتناول كل من
الفنانين بيكاسو وبراك ، الأساليب التكعيبية
في أدائهما التصويري . . . وأنه بالرغم من الآراء
الفلسفية التي سادت عهود الإغريق لجماعة
الفيثاغورثيين ، أولئك الذين كانوا يرون أن
الجمال يقوم في الطبيعة على أسس تجريدية ،
رياضية هندسية وعددية . . . وما كان لذلك من
صدى في آراء شوبنهاور الجمالية ، التي ترى أن
جميع الفنون تطمح إلى ما بلغته الموسيقى من تجريد ،
فإن العالم القديم كما كان يعبر عن مكنون نفسه
بوسائله الرمزية ، فقد كان إلى جانب ذلك ينجح
إلى التجريد الذي ما هو في حقيقته إلا فراراً من
عالم الواقع ، لقسوة اليبس في تلك اليبسات
الموحشة ، حيث كان يلجأ في فنه إلى مختلف

الأساليب التي تعكس حالته النفسية تلك التي تعمل على تبسيط الأشكال الطبيعية
بشئ الطرق (حيث نرى انعكاساً لهذا النوع من التبسيط في صورته
الانفعالية الوحشية بتحديداتها الفاسية وألوانها الصارخة ، لدى مدرسة
ماتيس الحوشية ، وأتباعه أمثال ماركه وديران وغيرهما ، سواء كان ذلك
عن طريق استخدام الخطوط الهندسية ، أو بحذف الكثير من التفاصيل
التي تزدحم في خطوطها الخارجية ، حيث من هنا خرجت نظرية
التجريد التي تتخذ منزعا صوفيا ينتقل بالأشياء وأنواعها من الجزئيات
إلى الكلّيات . . . ومن الصورة الفردية إلى المطلق المتأفريق ، الذي يمكن
مشاهدته ، إذ يعبر عن النسكة المتأفريقية الكامنة في عوالم الكائنات . .
إذ تبدو متألفة في العمل الفني بالأسلوب الذي يجد من واقعية أشكال
الطبيعة . على النحو الذي نجد صورته التجريدية المتباينة في شتى المدارس



(شكل ٩)

صورة رمزية بدائية لأشخاص وحيوانات من العصر
الحجري القديم بأصباغها

المختلفة بأساليبها المتنوعة تبعاً لمذاهب مبتدعيها . كما هو الحال لدى كل من كاندنيسكي وكوبكا ، مالبيتش وموندريان وفان ديسبرج ، ومن ثم كانت نزعة التجريد أكثر شيوعاً عما عداها من النزعات الفنية الأخرى في عصرنا الحاضر .

بينما كان الحال مع الأساليب التعبيرية ، التي وإن كنا نجد جذورها قائمة في الفنون البدائية الزيجية ، فقد اتخذت في العصر الحديث طوقاً متباينة تكشف عن الانفعالية الجانبة للتعبير بتلك الإثنية ، التي تشيع في ذلك الإنتاج ، الذي يجمع بين كل من التعبير بالحركات الجسدية ، وكذا النفسية ، التي ترتسم على صفحات الوجوه على النحو الذي نراه في المناهج الفنية ، تلك التي ابتدعها كل من فان جوخ إمام هذا المذهب ، وكذا في إنتاج كل من تولوز لوتريك ، ومونخ وغيرهما .

إلا أن التعبير عن الحركة (من حيث رؤية الأشياء في صورتها الحركية) ذلك الذي لم يكن معهوداً في الفنون العالمية بالإجمال حتى بداية القرن العشرين ، قد وجد طريقه في الفن منذ ظهور النظرية الفنية المستقبلية ، وهي التي استوحى أسسها القاعدية من النظرية العلمية (النسبية) ذلك الشاعر الإيطالي مارينتي وأتباعه من فنان ذلك الاتجاه التقدمي (أمثال جاكوموبالا ، بوتشوني وسيفيريني) الذي هو صدى للأبحاث العلمية البصرية في نطاق الفن ، حيث كان لهذا المذهب أثره وانعكاسه في ذلك الاتجاه التجريدي الذي سار فيه كل من نعوم جابو وبفزنر الروسيين ، والذي أطلقا عليه اصطلاح « الفن البنائي Constructivism » ، وإنه بالنظر إلى أن مذاهب الفن المعاصر في صورتها العامة تشير إلى انعكاس الأبحاث الحديثة بنظرياتها العلمية والفلسفية إلى نطاق الفن ، فإننا نجد إلى جانب نظريات التحليل النفسي والتبلور والنسبية ، نظريات أخرى تقوم على أسس نووية . تتعلق بالذرة وتفصيلاتها التحليلية ، بما تنطوي عليه من بروتون والكترون وفوتون ، والصور الحركية للأكترونات حول

نواتها ، وبالإضافة إلى ذلك انعكاس العلوم الميكانيكية إلى الإنتاج الفنى فى كل من اللوحات والتماثيل ، وإلى جانب ذلك علوم الضوء والإشعاع والموجات الحيودية وغيرها من الموجات الضوئية التى تكشف عن سر بناء الكون . مما أضاف العلم عنه اللثام عند تحطيم كل من نواة الذرة وكهاربها (الالكترونات) على حدة .. بل وكذلك التعبير عن تلك القوة النووية الخارقة الكامنة فى تلك اللبنة (الذرة) التى يقوم عليها البناء الكونى بأجمعه إلى أن بلغ التطرف فى هذه النظريات مداه ، حيث ظهور الاتجاهات اللاموضوعية والعشوائية الخ .

فإذا كانت هذه المذاهب التقدمية قد اتخذت فى الأصل ، لى تكون امتداداً متطوراً ، أو أنها رد فعل لتلك الاتجاهات الفنية سواء القديمة منها ، أو ما يقوم على أوضاع واقعية أو انطباعية (تأثرية) تلك التى نطلق عليها (اصطلاح الأكاديمية أو الكلاسيكية) بما تشمله جميعاً من أوضاعها الواقعية المطابقة للطبيعة ، كى تكون ميداناً للابداع والابتكار الذى يدفع بعجلة الفن كى تلاحق فى سيرها ذلك التقدم العلى الذى يندفع صعوداً كالصاروخ الذى يخترق أجواز الفضاء (والذى يمثل تلك السمة التى تقسم بها المرحلة الأخيرة من عصرنا الحاضر) ، فإننى مع ذلك ممن يسلمون بتلك الحركات التى هى صدى للعلم فى نطاق الفن ، على أن تكون قائمة على ابتكار له أصالته الفنية ، ذلك الابتكار الذى ينطوى على قيم فنية ترتفع بالمستوى الفنى وتنهض به ، ولا يهم فى هذا السبيل نوع المذهب ونظريته ، أو الأساليب التى ينهج الفنان عليها .. وعلى أن يكون للعمل الفنى شكلاً ومضموناً ، ولا يمنع بعد ذلك وجود الأسلوب الابتكارى الجمالى ، المنحرف عن الأوضاع الطبيعية فى كل من الخط والمساحة واللون .. نظراً لما لهذه المبادئ الفنية من طاقات تشكيلية وجمالية لا يمكن حصرها سواء فى الفن المطابق أو فى أى مذهب من مذاهب الفنون المعاصرة .

أما إذا كان التجديد يتخذ طريقه كيفما كان الأمر لمجرد العبث ، الذى ينهار بالفن إلى ذلك الحد ، الذى لا يكون معه هنالك أى تمييز بين عمل الفنان المبتكر ، وعمل الجاهل الذى لا يفقه عن الفن شيئاً . كما هو الحال فى تلك التخطيطات العشوائية التى تحط من قدر الفن ، وتهبط بمستواه إلى الحضيض... ثم بعد ذلك نرى من يطلقون على أمثلة ذلك السلوك بأنه الانطلاق إلى آفاق غير محدودة... فأبى مع ذلك أرى أن للانطلاق الأسس والقواعد التى ينطلق منها ؛ حتى يكون للفن كيانه ووجوداً .

ومن أجل ذلك كانت موضوعات هذا الكتاب تعالج فى جديّة تلك الجذور التى كانت المصدر الذى استمد منه الفن المعاصر مذاهبه واتجاهاته (التى لها مكانتها الأدائية) ونظرياته وأسس وقواعده التى استندت إليها صور الأداء فى أعمال النحت والتصوير ؛ ثم تحليل وتوضيح عن الآراء الجمالية والأساليب الأدائية ، التى يمكن أن تنير الطريق فى مناهات الفن المعاصر ومذاهبه وتياراته المتشعبة إلى اتجاه أفضل ، مع شرح بعض النظريات بأقلام بعض مبتدعيها حتى يمكن للقارئ العربى التعرف على أصول هذه المذاهب فى صورة أكثر شمولاً ووضوحاً .

الفن التشكيلي المعاصر

يمثل صورة متطورة عن فنون الماضي

إذا كنت في كتابي السابق ، الأصول الجمالية للفن الحديث ، قد تحدثت عن بعض الخيوط التي تنسج قصة الفن ، لكي أبين تلك التيارات الخفية والعوامل الرئيسية ، التي لعبت دوراً هاماً في تلك الظواهر الفنية التاريخية منذ العهود الكلاسيكية حتى عصرنا الحاضر . فذلك بالنظر إلى أنى عندما أتأمل كلا من الفن القديم والفن الحديث إنما أتأملهما من خلال تلك البانوراما الهائلة للفن العالمي ، والتي تجمع بينهما في صعيد واحد ككل .. وذلك على اعتبار أن الفن المعاصر باتجاهاته التقدمية إنما هو امتداد للتجارب الفنية في حركاتها المتطورة منذ ما قبل التاريخ إلى الآن .. وبالرغم من القول بأن الحركات الفنية المعاصرة ، تتخذ طابع رد الفعل في أساليبها وطرق أدائها المتباينة ، لما كانت عليه أوضاع وأساليب الفن القديم ، الذي ينتهى بالحركة الانطباعية (التأثيرية) ، التي تعتبر آخر حلقة من حلقاته التطورية في تلك السلسلة الطويلة .

فإنه طالما كان الفن المعاصر (المودرنيزم) سواء في التصوير الذي يقوم في مختلف أنواع الأداء ، مهما تنوعت وتعددت ، على مبادئ فنية تشمل كلا من الخط والمساحة واللون ، وما تتضمنه هذه المبادئ من طاقات ابتكارية غير محدودة ، برغم ذلك الحشو الذي أضيف إليها في الأساليب المتطرفة من استخدام الخامات المختلفة ، أو في النحت الذي يتعلق بمجسمات الأشكال المحسوسة ، والذي يستند بحكم طابعه الفني من حيث الشكل إلى الكتلة ، مهما اتخذ في هذا السيل من الأساليب التجريدية بدلا من الجص أو الخشب أو البرونز ، تلك العبدان الحديدية التي تعبر بصورة جديدة عن الشكل ، فإن هذا التعبير مع ذلك لا يخرج بأي حال عن إعطاء شكل جوهري للكتلة في صورة مجردة .

ومن ثم فإنني أرى أن هذا الفن المعاصر لا يخرج عن كونه صورة متطورة لذلك الفن المطابق للطبيعة ، مهما تجرد عن الصورة العضوية ومنها خرج على أشكال الطبيعة بانحرافات وتشويهاته ، إذ هو على أى صورة من تلك الاتجاهات المستحدثة والتي تتخذ سراء ذلك الطابع التقدمي ، أو ذلك الطابع الذي يميل إلى الفوضى والانحدار ، (من حيث انعدام القيم الفنية وعرف النظر عن القيمة الجمالية ، وذلك لأنه بانعدام القيم الفنية التي هي أساس الابتكار لا يكون هنالك فن على الإطلاق) فهو على أى حال ذلك الفن التشكيلي الذي سبق تحديد الأسس الجوهرية التي يقوم عليها . . . ومن هنا يظل الامتداد قائماً بين اتجاهات ذلك الفن المطابق في صورته العديدة من الكلاسيكية والأكاديمية والرومانسية والواقعية إلى الانطباعية (التأثيرية) وبين الاتجاهات التقدمية المعاصرة من تكوين موحد « تركيبية » وتعبيرية ووحشية إلى تكيفية وتجريدية وكذا إلى مآليه « مستقبلية » وسيريالية . . الخ حيث تعتبر المرحلة المثلثة للعبير الموصل فيما بينهما متحدة بالانطباعية الحديثة ، إذ هي حلقة الاتصال بين هذين النوعين من الفن . . ذلك لأنه من الخطأ البين الفصل بينهما ذلك الفصل التام . . لأنه لولا تلك الحلقات التطورية التي ظهرت في القرن التاسع عشر منذ ظهور الرومانسية والتي أدت في النهاية إلى الانطباعية (التأثيرية) ثم الانطباعية الحديثة ، لم يكن من السهل الوصول إلى تلك المبادئ والنظريات المستحدثة ، التي قامت عليهما أساليب الأداء المختلفة في الفنون المعاصرة ، بل ربما تطلب الأمر وقتاً أطول بكثير لضرورة وجود تلك العوامل التي مهدت الطريق لهذه الفنون .

وإننا لنستطيع تعليل ذلك بأننا إذا تأملنا تلك الاتجاهات التقدمية في صورتها الأولى (قبل أن تصل إلى ذلك التطرف الشنيع الذي ساد الفن التشكيلي أخيراً) فإننا مع ذلك يمكننا أن نلاحظ بوضوح تلك الظواهر الفنية التي نلخصها في النقاط التالية .

أورو - يأتى فى الظليعة من هذه الظواهر الفنية ، عامل التبسيط ، ويعنى هذا العامل الحد من تلك الإيقاعات الكثيرة ، التى تبدو فى الخطوط الخارجية لأشكال الطبيعة ، وغيرها من الأشكال ، وذلك بالتقليل من تلك التأثيرات التى تعطى الصورة محاكاة الطبيعة ، وتمدها بأشكالها ونماذجها العضوية ، وما قد تنطوى عليه من مظاهر حيوية . . . إذ أن الحد والتخفيف من صورتها الواقعية من شأنه أن يعمل على تألق الفكرية الموضوعية . . . ومن ثم يكون الاهتمام منصبا على إظهار المضمون أو المعنى الذى يعبر عنه ذلك العمل الفنى ، وعندئذ يكون إنتاج الفنان ممثلا للشكل المعبر ، الذى يكون فى تكوينه من أوله إلى آخره بمثابة المضمون الذى يهدف إليه الفنان ، ومعنى ذلك أن العمل الفنى فى هذه الحالة يكون كله مضمونا . وليس يعنى ذلك أن تلاحظ الكثير من التفاصيل قد قضى على الشكل نهائيا .

ثانيا - أن الصورة الواقعية مع ذلك لم يمح أثرها من العمل الفنى فى مرحلة التجربة الأولى للمذاهب المعاصرة ، إذ يحتفظ الشكل مع حذف الكثير من إيقاعاته على واقعية نسبية ، كما نلمس ذلك فى صور الإنتاج الفنى لأعمال جورج سيرا ، فى الانطباعية الحديثة ، التى تقوم على استخدام الألوان المنشورية ، التنقيطية ، مع تبسيطها بدورها ، كما تستند فى أشكال نماذجها على الأوضاع الهندسية التى تحتفظ لتلك الأشكال بسماتها الواقعية ، حسبما نشاهد ذلك على سبيل المثال فى لوحة « الزهرة » حيث يكون التجريد هنا فى صورة نسبية كما تكون الواقعية قائمة بدورها أيضا .

وكما لمسنا فى إنتاج المصور « سيرا » فى الانطباعية الحديثة تلك الجوانب التى حددناها بالواقعية النسبية والتجريد النسبى ، فإننا نستطيع أن نلمس ذلك الجانب فى إنتاج كل من جوجان فى مذهب التركيبى ، التكوين الموحد ، كما نلاحظه بوضوح كذلك فى أعمال المصور سيزان ، الذى يعتبر بحق أبا للمصورين التقدميين . وكما هو الحال فى إنتاج ماتيس ، وفى تعبيرية فان جوخ ،

والصورة الأولى لتكيفية بيكاسو وسيرالية سلفا دور دالى ، كذلك أنا عند ما نتأمل أعمال المصور « بول جوجان » نرى رغم أنها تتخذ نظرية تختلف كل الاختلاف عن النظرية التى استند إليها الفنان سيرافى الأداء حيث يقوم



(مكل ١٠)

منظر طبيعى يتخذ أوضاعا هندسية تنبعية للمصور « سيرا Seurat »

العمل الفنى عند جوجان على مركب رمزى يشتمل على عناصر فنية متعددة^(١) من أظهرها كل من الفن البدائى واليابانى مع استعمال ألوان منشورية على طريقته الخاصة) فإننا نلاحظ فيها لأول وهلة ، أن الصورة الواقعية لم تنعدم بتاتا ، إلا أنها مع ذلك تتباين كل التباين مع تلك الأعمال الفنية ، التى تستند إلى كل من الأسلوب الطبيعى أو التقريرى (الذى يقرر الواقع المشاهد بمخادفيره مع حرفية أوضاع أشكاله كما هى فى الطبيعة) وذلك من حيث بساطة التخطيط والتلوين ، التى قد نراها فى إنتاج جوجان والتى اتخذها أساساً للتعبير عن

(١) راجع تفصيل نظريات هذه المذاهب فى كتاب « مذاهب الفن المعاصر » للمؤلف

اتجاهاته الرمزية التي ترمى إلى آفاق بعيدة لما توحى به من المضامين والمعاني ،
إذ تشير تلك الصورة الرمزية في بساطة أداها إلى الكثير من الحقائق الكامنة
وراء مظاهر الأشياء والأشكال ، مالا تستطيع الصورة الواقعية التي تسرد
الوقائع تفصيلا أن تبلغه ، كما يتضمن الرمز أحيانا من الأبعاد الفكرية
والفلسفية مالا يمكن للصورة الواقعية وما تتسم به من سطحية أن تحققه .

ثانياً — إذا كان المصور جوجان قد سار في ذلك الطريق الذي سلكه من
قبل الفنان سيزان ، على النحو الذي كان يرى فيه أن الطبيعة أو العالم المرئي
بما يتضمنه من صور الأشياء في متباين أشكالها الطبيعية ، إنما يخفى في أعماقه
أكثر مما يبدو للناظر على سطحه . . فإن المصور سيزان كان يرى بثاقب



(مكر ١١)

المسيح ذو الصديري الأحمر للمصور سيزان

فكره أن صور الأشياء في مظاهرها السطحية ليست هي التي تكون جديرة
باهتمام الفنان المصور . بل ما يمكن أن تتركه هذه الأشياء من أثر حتى عميق
في نفوسنا بعد استغراقنا في تأملها .. وإذا كان سيزان يعني بذلك القول شيئاً ،
فهو إنما يعني أن ذلك الأثر الحسى الذى تتركه تلك الأشياء في ذواتنا ، يعبر
عن الحصيلة التأملية المنطوية على مضمون هذه الأشياء والمعانى الجوهرية
المستترة في أعماقها ، تلك التى نستطيع أن نستلهم منها الحقيقة النسبية ، التى يمكن
للفنان عن طريق الوجدان ، حسبما يوحى إليه تأمله ، الوصول إلى قدر منها . حيث
يصيغ تلك الحصيلة أو ذلك القدر من الاستبطان لحقيقة ذلك الشيء ، ويحيله
إلى خطوط ومساحات وألوان . وبذلك يكون الفنان قد استحوذ في تكوينه
الفنى على الشكل المعبر ، وليس المقصود هنا ذلك الشكل السطحي الذى يعبر



(شكل ١٢)

تصوير الفنان جورج رولان لنفسه

عن مجرد مظهر الشيء ، ولكنه ذلك الشكل الذى يوهمنا بحقيقة ذلك الشيء أو يعطينا فكرة عنها . . . وذلك هو ما تطمح معظم اتجاهات الفنون المعاصرة للوصول إليه . بيد أنى هنا أعنى تلك الحقيقة التى يمكن للفنان إدراكها وتصورها ، إذ هى دائماً ، تلك الحقيقة النسبية . . . ذلك لأن الحقيقة الكاملة غالباً ما يكون الوصول إليها عسيراً .

ربما - أما ماذا عسى أن تكون تلك الحقيقة التى يبحث عنها الفنان التشكيلي ويريد أن يعبر عنها فى عمله الفنى . . ؟ فإنى سأجيب على ذلك تفصيلاً فى الحديث عن النظريات الجمالية وما تتضمنه من المبادئ والعوامل والمؤثرات التى كان لها صدى قوياً فى وجود نظريات المذاهب المعاصرة ، ومختلف صورها التطبيقية بشتى أساليب الأداء ، فيما يلى عرضه من موضوعات .

ومع ذلك فإنى أعطى الآن صورة عامة عن الفن المعاصر والحقيقة التى يمثلها فأقول :

إذا كان الفن فى خطواته ومراحله الأولى ، قد نشأ فناً طفلياً يمثل براءة التعبير لطفولتنا الأولى ، حيث البدائية الضاربة فى أغوار الزمن السحيق ، فإن الفن التشكيلي فى عودته إلى تلك البداية التى نشأ منها ، كى يستوحى مبادئها ليستخرج منها عناصر فنية جديدة . . فإنما يعود محملاً بثقافة القرن العشرين ، التى وضعت بصماتها عليه ، ممثلة فى ذلك الشكل الجوهرى (الميتافيزيقى) الذى ينبىء عن حقيقة الشيء (أو المعانى الخالدة فيه) . تلك الحقيقة النسبية التى يصل إليها الفنان فى عمله الفنى بالقدر الذى تسعفه ثقافته وتخيلته وطاقته الابتكارية عنها فى التصور والأداء .

الفن التشكيلي على مفترق الطرق

بين النزعات الحسية والتصوفية

لقد قدر للفن أن يتخذ في مسيرته الطويلة من غابر العهود السحيفة للبداة - (حيث سداجة التعبير في التشكيل القائم في التصوير على التخطيط والتلوين كما يقوم على تشكيل الكتلة في العمل النحتي) - إلى أن وصل إلى قمة الكلاسيكية سواء في العهود اليونانية منذ القرن الخامس قبل الميلاد أو في عهد النهضة الإيطالية وما تلاه في العصور الحديثة ، ذلك الأسلوب الواقعي في الأداء ، الذي يقوم على المطابقة الطبيعية ، تلك التي تنقسم فيما يتعلق بدراسة الأجسام الأدمية بالنضارة والحوية ، والتي يستند الذوق فيها إلى الانفعال الحسي والعاطفي . . ذلك الذي كان من بعض جوانبه السيئة الانقياد إلى الترف والمحدار المشاعر الإنسانية إلى البوهيمية أحياناً على النحو الذي ذهب إليه جان جاك روسو في حديثه عن الفن والحضارة . . وليس يعني ذلك أن جميع صور وأشكال ذلك الفن الكلاسيكي ، سواء فيه الطبيعي أو الواقعي ، يكون مثاراً لتلك النزعات الحسية المتحررة ، إلا إذا كانت تلك الواقعية متعلقة بمفاتيح الأجسام النسوية ، حيث تكون الإثارة العاطفية متجهة نحو الجنس ، رغم تلك الفلسفات البيزنطية التي ترى أن الفن حتى في هذا المجال ، إنما يكون من شأنه الاستعلاء الفريزي والتسامي بتلك المؤثرات الحسية من الناحية الجنسية إلى المستوى الحسي الرفيع . . !

فإذا كانت الحركات الفنية التي تستند إلى المذاهب المعاصرة تعتبر امتداداً متطوراً للفنون الكلاسيكية رغم ما يعتبرها البعض رد فعل لها . . فقد يبدو أن رد الفعل هذا ليس متعلقاً بالناحية الأدائية بقدر ما هو بالأحرى وثيق الصلة من الناحية التأملية الموضوعية منها والفكرية . . تلك التي تستند إلى

ذلك التذوق العقلي الذي هو بطبيعته في الاتجاه المضاد لتذوق الحسى العاطفى الذى سبق الإلماع إليه . . . ذلك لأنه اتجاه يتسم بالصابع الصوفى ، الذى ينفذ حقائق الأشياء دون ظواهرها ، ويبحث فى العمل الفنى عن كل ما هو جوهري ومعنوى على عكس ما يتسم به للفن المطابق من المظاهر الحسية فى مختلف صورها وأشكالها .

فلا شك فى أن القول بصوفية هذا الفن الحديث المعاصر ، له ما يؤيده ، من حيث أن تلك الطرز الفنية المتشعبة منه بشتى تياراتها واتجاهاتها المذهبية فى مختلف صورها الابتكارية . إنما يسودها ذلك التجريد الذى يعمل على تبسيط الشكل والتضحية بالكثير من تفاصيله فى سبيل وضوح المضمون والفكرة الفنية المتعلقة به . . . ذلك التجريد الذى هو بالنسبة للتصويين الدينيين مهما اختلفت عقائدهم ، إنما يقوم بصورة مماثلة على بساطة العيش ، والتكشف القائم على الزهد والحد من متطلبات الحياة ، فى سبيل قهر الجسد ونزعاته وشهواته ، حيث تكون السيطرة للروح والفكر والتأمل على تلك النزعات الدنيوية .

ومن هنا نرى أن هذا التشابه فى التجريد بين كل من الفن والدين ، لما يكسب الفن تلك النزعة الصوفية ، التى قد تعتبر من السمات الأساسية التى يتسم بها الفن المعاصر فى جميع أطواره وامتداداته ، سواء من ناحية الفكر والتصور أو الأداء الفنى . . .

ومن ثم كانت صوفية الفن التشكيلي تعتمد على الحد من المظاهر الحيوية فى الأجسام الحية ، أو بمعنى آخر ، العمل على الإقلال من واقعية الأشكال سواء فى الانحراف بالخطوط الخارجية للأجسام ، أو افتتال التعبير فى الألوان ، حتى يتيسر للفنان أن يعطى مضموناً لعمله الفنى يكون من شأنه تألق الفكرة الفنية فى الإنتاج بصورة عامة ، تلك الفكرة التى توحى بحقيقة هذا الشئ وجوهره على النحو الذى سبق ذكره .

هذا وإن النظرة الشاملة للبانوراما الفنية التشكيلية ، لتكشف لنا عن حقيقة هامة ، تشير إلى أن الفن منذ نشأته البدائية كان يقوم على دوافع ذات نزعات تصوفية يغلب عليها ذلك الطابع الوثني ، إذ كان كل من الحس والعقل البدائي يقومان على التصورات الروحية التي كانت تشمل جميع كائنات الوجود . .

ثم اتجه الفن مع الزمن في مرحلة النضوج الكلاسيكي إلى تلك التصورات الحسية التي يتمثل فيها ذلك التذوق العاطفي . . بينما نرى أن الفن في عودته إلى البداءة المقترنة بذلك المستوى الثقافي الرفيع الذي بلغه الإنسان في القرن العشرين ، قد عاد من جديد إلى الصوفية التي بدأ منها ولكنها صوفية نوعية تلتزم بحقائق الأشياء وجواهرها والمعاني والصفات الكامنة فيها دون كثير اهتمام إلى ما تبديه هذه الأشياء في مظاهرها من نضارة وحيوية وروعة حسية . . ١

العوامل التي أدت إلى تحولات أساسية

لفن القرن التاسع عشر

قد يكون من نافذة القول أن ما يحدث للفن من تحولات أو تطورات تغير من مجرى سيره الرئيسى ؛ إلا ويكون لذلك بواعث ودوافع ، تتمثل في وجود عوامل ذات أهمية تعمل على ظهور هذا التحول . . وكما رأينا في مختلف الظواهر الفنية المتطورة عبر التاريخ ، أن من الأسباب الحاسمة في تغيرها ما قد يكون هنالك من عوامل وتيارات تشكل ظواهر سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو دينية الخ . إذ تحدث في سيرها مع الزمن أثرها وفاعليتها على نحو ما سنعرضه في هذا الحديث . . فإذا نظرنا إلى تلك التحولات الجذرية التي سادت الفن في القرن التاسع عشر ، والتي قادت إلى ظهور تغيرات وتطورات أساسية ، شملت شخصية الفنان من جانب ، وكذا ظواهر الإنتاج الفني من جانب آخر ، نرى أن الأمر لا يخرج من حيث الدوافع والبواعث والمؤثرات التي أدت إلى ذلك عن تلك العوامل التي سبق سردها ، إما كلها مجتمعة أو بعضها ، وعلى رأسها جميعاً الحركات السياسية وخاصة في هذا القرن الذي نحن بصدد . . وأنه بسبيل سرد هذه الجوانب التي تتعلق بموضوعنا ، فإن ذلك يقتضى منا حصر النقط الرئيسية ، التي تعتبر عنواناً لتلك التطورات والتغيرات الهامة ، ثم نعمل على تفصيلها بقدر المستطاع ، حيث يمكن تحديدها على النحو الآتى :

- ١ - تحرير الفن والفنان من سيطرة الاقطاع والملكية المستبدة والكنيسة .
- ٢ - فوضى النقد الفني وأثره في هذه المرحلة التاريخية على حياة الفنانين .
- ٣ - الأرستقراطية في الفن جنباً إلى جنب مع الأوضاع الديمقراطية .

٤ - التحول من الفردية إلى الجماعية في الفن عن طريق الحركة الرومانسية .

٥ - كيف كانت الرومانسية بداية الطريق لتطورات هامة كان لها أثرها في ظهور العديد من المذاهب الفنية المعاصرة .

٦ - الآراء الفلسفية التي ظهرت معلنة عن مساوىء الحضارة واتخذت لها عنواناً (نهاية القرن) .

٧ - أثر كل من النظريات العلمية والفلسفية وانعكاسهما في مختلف صور إنتاج الفن المعاصر .

٨ - ظهور الآلة الفوتوغرافية التي تصور عن طريق عدستها التي تنقل إلينا صوراً حرفية لمظاهر الطبيعة وأشكالها ، بل وكذلك ألوانها بواسطة الأفلام ذات الحساسية اللونية ، فيما لا يختلف الأمر عما تنتجه ريشة الرسامين في مختلف العصور الكلاسيكية ، مع متباين أساليبهم الأدائية في فنون المطابقة واتجاهاتها الواقعية ، مما أدى إلى حدوث ذلك الانقلاب الكبير في طرق الأداء بما يتباين معه الإنتاج الفني كل التباين ، سواء في الخطوط أو المساحات والألوان مع ما تنتجه هذه الآلة .

تحرير الفن والفنان

[illegible]

(١) مذاهب الفن المعاصر المؤلف .

ولكن بعد أن أصبح الفنان حراً من إفسار هذه الطبقة . . أتبع له أن تصور أو ينحت مسترشدا فيما يقوم به من عمل فني بهدى من وجدانه ، إذ ينجز من اللوحات أو التماثيل ما يتسم بطابعه الشخصى . ويعبر فى حرية وانطلاق عن انطباعاته الذاتية ، وما يجيش فى صدره وخلجات نفسه ، أو ما يراه بعين الخيال والتأمل من شتى الموضوعات ، التى هى صدى لنظراته النفاذة وبصيرته الملهمه ، فى كل ما يقع تحت حسه فى العالم المرنى من صور الكائنات ومتنوع أشكال الحياه . . وكذا ما يستفرقه من تأملات فى أعماق عالمه الداخلى من نفسه ، حيث صار لا يلتزم بأى قيد أو شرط يحد من حريته سوى ما يفرضه على نفسه من الالتزام الأدبى ، الذى يدفعه لى يبرز أسمى ما فى حوزته من طاقة ابتكارية ، وأن يعمل للابداع فى أرفع مستوياته بأدلا أقصى جهده فى أن يقود المجتمع بما يتبدعه إلى آفاق جديدة من عالم الفن ، سالك طريقه للتقدم المتطور على أسس ومبادئ حديثة لم يعدها القرن التاسع عشر من ذى قبل .

إلا أن حرية الفنان من أسر القيود الإقطاعية والأرستقراطية ، ومن أولئك السادة الذين كانوا يدفعون له أجره ، كان لابد لهذه الحرية من أن تكفل له الحياة الكريمة فى ظل الأوضاع والنظم الديمقراطية ، ومن ثم كان لابد أيضا من بديل لأولئك السادة ممن كانوا يكفلون له أجره فى الماضى وإلا وقع فى أسر الفاقة . . حيث كان البديل لتلك الأرستقراطية هو ظهور الطبقة الوسطى التى آزرت الفنان وأمدته بالتشجيع الأدبى والمادى فى عهده الجديد ، الذى يستمتع فيه بأضواء الحرية ويعيش فى ظلال أعلامها ، تلك الحرية التى مكنت له من أن يؤكد شخصيته ويدعم وجوده الفنى ، الذى يفسح أمامه المجال ويمده بالحوافز التى يستطيع عن طريقها أن يحرز قصب السبق ويحوز التفوق والتألق فى المجتمع .

فوضى النقد الفنى و أثره

فى هذه المرحلة التاريخية

مما لا ريب فيه أن النقد إن لم يكن قائماً على البناء وعلى أسس موضوعية تترسم خطة عليّة للأحكام النقدية ، فإن ذلك من شأنه أن يقود إلى أحكام جائرة تسير فى طريق خاطئ . يودى إلى الهدم ، وخاصة إذا كان النقد يسير تبعاً للنوازع الشخصية والأمزجة ، دون اتخاذ ذلك النهج الموضوعى ، وتبعاً لذلك يكون النقد الفنى فوضى تفرض آثارها السيئة على كل من الفن من جانب والفنانين من الجانب الآخر .

وهكذا كان حال النقد الفنى فى هذه المرحلة التاريخية ، فبينما كان يظن أن الفنان قد استرد حريته وأن الفن قد وجد طريق الخلاص إلى التعليق والانطلاق بعد سقوط تلك الطغمة المسيطرة ، فإذا بهذه الأرستقراطية المستبدة قد حلت محلها أرستقراطية مستبدة من نوع جديد . . . تلك التى تحمل فى يدها سيف النقد المساط على رقاب الفنانين ، وهنا نرى أن الفنان قد خرج من أسر قديم إلى أسر جديد ، وكان عليه أن يتجرع كأس النقد المرير حيث لم يبلغ التحرر الحقيقى للفنان مداه إلا فى الآونة الأخيرة من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

وإذ نعود إلى مستهل هذه المرحلة التاريخية . حيث نقدم مثالا يدل على تضارب الآراء النقدية تبعاً للأهواء السياسية ، وما كان من أمر ذلك الناقد الجرىء الذى تصدى لهذه الفوضى باتجاه نقدى يقوم على نظم ومبادئ ، ذلك أن الكاتب الانسيكلوبيدى الكبير ديدرو Didrot كان ضمن الكتاب الذين يعالجون موضوعات النقد الفنى لأعمال الفنانين ، وبالنظر إلى أن ديدرو يعتبر من أصحاب الرأى الحر ، وكان قد عمل نقداً رفع فيه من شأن

الفنان المصور جروز Greuze (١٧٢٥ - ١٨٠٥) وهو الفنان الذى كان معاصراً لكل من الفنانين اللذين كانا يعملان فى القصور الملكية على عهد كل من الملك لويس الخامس عشر ، لويس السادس عشر . . حيث كان المصور بوشيه يعمل فى خدمة الأول ، بينما كان يعمل فراجونار فى خدمة الأخير ، وحين كانت وجهه نظر ديدرو تشير إلى تفضيل المصور جروز^(١) عن معاصريه الآخرين ، إلا أنه قد اتضح من القرائن التاريخية أن ديدرو كان فى نقده قد اتخذ اتجاهاً موضوعياً ، نظراً لأنه كان يرى أنه بالرغم مما يبدو من الإجادة الفنية فى أعمال بوشيه ، إلا أن تفاهة الناحية الموضوعية التى ترمى إلى إظهار تلك العظمة الكاذبة لأولئك الذين يمتصون دماء الشعب ، أولى بها أن تسقط من أهمية العمل الفنى وتزرى بقيمته الفنية كذلك .

وبالرغم من أن بعض المحافظين من النقاد كانوا يرون أن ديدرو قد أعلى من قدره جروز ، على حساب كل من بوشيه وفراجونار ، إلا أن تفضيل ديدرو للمصور جروز كان بسبب أن إنتاجه يمثل الموضوعات التى تفيض بالدعة والبراءة والعواطف النبيلة فى صورتها الديمقراطية ، شأنه فى ذلك شأن المصور شاردان من حيث عواطفه الجمهورية . . حيث كان الأخير يمثل فى إنتاجه الطبقة الكادحة من العمال .

ومن هنا نستطيع أن ندرك أن تحكم الصالونات وآراء النقاد ،

(١) من المعروف أن ديدرو فى أواخر القرن الثامن عشر قد تراهى له تصوراً جديداً فى الفن يؤكد أن التصوير يجب أن يمثل الحركات العاطفية المندمجة للروح الإنسانى . فهو على سبيل المثال ، يرى أن مواطن رب الأسرة تعتبر أقوى تأثيراً ونبالة من الملك الذى تتصل بأبطال الاغريق أو الرومان ، الذين هم بعيدين هنا من حيث الزمان والمكان ، ولقد كان الفنان جروز ممن أطاع لهذا البيان وعمل على تشيله فى إنتاجه الفنى ، معبراً عن تلك الأحاسيس وما يتبعها من السجايا والصفات فى أشخاص موضوعاته .

كانت تخضع للتيارات السياسية والاجتماعية التي كانت تلعب دوراً كبيراً في حياة الفنانين . كما سيأتي الحديث بالتفصيل عن ذلك فيما يتعلق بالأوضاع الارستقراطية إلى جانب الأوضاع الديمقراطية للفن في الباب التالي .

إلا أنه بعد زوال تلك الحكومات المحافظة وقد سادت الحرية والعدالة الاجتماعية ، صار النقد بطبيعة الحال متحرراً من تلك الأهواء والنزعات التي كانت تهدر حقوق الفنانين .

الأرستقراطية جنباً إلى جنب

مع الأوضاع الديمقراطية في الفن

وأنه بسبيل توضيح هذه الظروف السبئية التي عايناها كل من الفن والفنان في هذه المرحلة ، نرى أنه عقب سقوط نابليون أن أصبح صالون العرض السنوي بباريس هو المركز الرئيسي للفن للفرنسي ، حيث تعرض فيه أعمال الفنانين التي تحوز رضى هيئة التحكيم من النقاد ، (بينما كان الحال في إنجلترا يتطلب بالنسبة لنجاح الفنان شرطاً أساسياً ، هو قبول إنتاجه بالمعرض السنوي الذي تقيمه أكاديمية الفنون) . فكانت النتيجة الحتمية لإقامة المعارض وانتشار الصحافة ، وظهور الرأي العام ، وما قد ينطوي عليه من تحليل وتعليق لأعمال الفنانين ، سواء بالاستحسان أو الاستهجان ، أن أدى ذلك آخر الأمر إلى قيام الحركة النقدية للفن التشكيلي ، تلك التي كان يتزعمها عدد من الكتاب المعروفين إذ ذاك ، إلا أن آراءهم وأحكامهم النقدية مع ذلك كان يسودها التخبط وهوى النزعات الشخصية ، شأنهم في ذلك شأن الجمهور نفسه ، وكان من أضرار هذا النقد السيئ ، أن واجه عدد غير قليل من الفنانين الذين لهم مكانتهم هجوماً قاسياً من الصحافة من ناحية ، ومن الجمهور من ناحية أخرى ، وإن الأمثلة التي يمكننا أن نسوقها في هذا السبيل كثيرة ، ولنكتفى في هذا المقام بذكر بعضها فحسب . وانبداً بشخصية فنان من أبرز زعماء مدرسة الباربيزون تلك التي يقوم اتجاهها الفني على الحركة الرومانسية الخاصة بالمناظر الطبيعية ، كما أنها تعنى بأن يكون الإنتاج الفني خارج الاستوديو وبين أحضان الطبيعة في وضوح النهار وضوء الشمس الغامر . . حيث يكون صدق التعبير عن الطبيعة وأشكالها كما هي في الواقع ، حين كان مقر هذه الجماعة بغابة فونتابلو بضاحية باربيزون ، وهي القرية التي صار اسمها علماً على هذه المدرسة التي كان في طليعة شخصياتها الفنان الذي نحن بصددده وهو

المصور تيودور روسو ، Theodore Rousseau (١٨١٢ — ١٨٦٧) الذى كان تفوقه الفنى سبباً فى وجود عوامل الغيرة من قادة هيئة التحكيم ، مما أدى إلى إقصائه عن العرض بصالون باريس نحواً من أربعة عشر عاماً ١٠٠ رغماً عن أنه أصبح فيما بعد عميداً لهذه الهيئة منذ عام ١٨٦٧ وقد منح مع ذلك وسام الشرف ، اللجيون دونير ، كما نرى أيضاً أن زميله فى الكفاح بهذه الصاحية وهو القروى الفنان جان فرانسوا ميلليه Jean François Millet (١٨١٤ — ١٨٧٥) قد عانى الكثير من الضيق والحرمان بسبب رفض أعماله ،



(شكل ١٣)

جامعى البذور المصور ميلليه

نظراً لأن إنتاجه كان ذا نزعة اشتراكية تقوم على تصوير الطبقة المتواضعة من الريفيين ، بما يمثل حياتهم الحشنة وكفاحهم العتيد فى سبيل لقمة العيش ، حسبما نشاهد ذلك فى لوحته المعروفة ، جامعى البذور ، وكان هذا الحرمان سبباً فى أن يظل هو وأسرته زمناً طويلاً فى ظروف تعسة من الفاقة والمسغبة ، لولا أن صديقه روسو كان يأخذ بعض لوحاته ويعطيه ثمنها كي يسد رمقه وأسرته ، مدعياً أنه باعها لأحد الأمريكان . ا حيث لم يتح له المجال الذى

يمكنه من أن يحتل مكانته وتذاع شهرته ، إلا عن طريق هذا الصديق الوفي ،
بعد أن صار يده زمام هيئة التحكيم والمقتنيات بالصالون ..

وقد أدت مشكلة رفض أعمال عدد كبير من الفنانين ، انجاء ، ذوى
الأصالة الفنية إلى إصدار أمر من نابليون الثالث ، بإقامة معرض لتلك
الأعمال التي رفضها الصالون من قبل .. إلا أن الأمر مع ذلك كانت له
آثاره السيئة التي تمخضت في نفوس أولئك الفنانين ، الذين تناول الحديث عن
ظروفهم ، من حيث تفضيل أعمال قد تكون أقل من ناحية مستوى الإجابة
والقدرة الابتكارية ، حسبما نرى ذلك بوضوح في الظروف التي قاساها المصور
جوستاف كورييه Gustave Courbet (١٨١٩-١٨٧٧) زعيم المذهب الواقعي ،
وهو الاتجاه الفني الذي قام لتصوير الحياة الواقعية حسبما يشاهدنا بعينه ،
دون التحليق في سماء الخيال (على النحر الذي ساد الحركة الرومانسية) إذ
يعتبر كورييه إلى جانب ذلك من رواد الحركة الاشتراكية . التي تستند
إلى مذهب الواقعي في اتجاه قد يحاذي الاتجاه الذي سار فيه « ميليه » ،
حيث كان « كورييه » منصبا على تصوير حياة الفئات الكادحة من العمال
في مختلف صور كفاحهم ، كما مثلها في عدد من لوحاته التي منها على صيل
المثال قاطبي الأحجار ، جنازة في أورنان ، في الاستديو ، إذ أن جميع هذه
اللوحات تضم في تكويناتها الفنية عدداً غير قليل من أصحاب المهن
المواضعة .. ومن ثم كان لها صداها المدوي لدى نابليون الثالث وحكومته
المحافظة . التي كان الفنان يقف منها موقف العداء بحركته الثورية .
والتي لم تؤد لحسب إلى رفض لوحاته من الصالون (وإن كانت قد
عرضت بمعرض المرفوضين) بل قادت إلى الإدانة والنفي من البلاد حتى
آخر أيامه .

وعندما أخذت الحركة الانطباعية (التأثيرية) في الظهور وكانت شخصية

الفنان إدوار مانيه Edward Manet



(شكل ١٤)

صورة سيدة في وضع جانبي للفنان « مانيه »

(١٨٢٢-١٨٨٣) قد تألفت بزعامته لهذه الحركة ، إلا أننا نجد بعد ذلك وفي عام ١٨٦٣ أن بعض لوحاته قد رفض عرضها بالصالون ، وانتهى بها الحال آخر الأمر بعرضها في معرض اللوحات المرفوضة إلى جانب أعمال كل من الفنانين ويستلر وألفونس لاتور ، حيث لم يكن أمر الرفض في هذه الحالة قاصراً على مانيه وحده باعتباره زعيماً للحركة التأثيرية لحسب ، بل شمل

هذا الرفض أتباعه كذلك من أمثال رينوار وديجا وبيسار وغيرهم .

وكان رفض هذه اللوحات بالجملة نتيجة للحملة القاسية التي قام بها النقاد ضد هذه الحركة التقدمية (التأثيرية) حتى بلغ الأمر حد السخرية والتندر . . . إلا من هيئة التحكيم لحسب . بل ومن جماهير الشعب كذلك ، بحيث لم يصبح هذا الاتجاه الفني معترفاً به ، إلا بعد أن قامت محاولات جادة من الشراح ، تعمل على توضيح الأسس الفنية التي تقيم عليها هذه الحركة الفنية الجديدة ، من حيث استناد مذهبها إلى النظريات العلمية المتعلقة بتحليل الضوء . حتى أصبح الضوء هو العامل الأساسي والممثل الأول في لوحة الفنان .

التعبير الفني وانتقاله من نطاق الفردية إلى الجماعة

في ظل الديمقراطية

منذ أن أن أصبح الفنان حراً بعد الأطوار التاريخية التي مرت به خلال القرن التاسع عشر ، على نحو ما سبق توضيحه ، واستطاع التعبير عن آرائه وأفكاره ومبادئه الفنية ، عندما انسلخ عن الأوضاع التي سادت الطرز الكلاسيكية ، وخروجه على تلك المبادئ الصارمة للأيدىاليزم ، التي كانت مسيطرة على المعاهد الأكاديمية .

فإن ذلك التحول العظيم الذي أدى إلى الحرية المطلقة للفنان في ظل النظم الديمقراطية ، قد أتاح له المجال للانطلاق نحو حرية التعبير ، محلقاً بأجنحتها في آفاق ابتكارية من الفن ، تخرج عن ذلك المألوف من الأساليب الفنية المقيدة بإسار المثالية الكلاسيكية . . بما أدى إلى ظهور مذاهب فنية مستحدثة اتخذت بادية الأمر طريق الرومانسية ، حيث أعقبتها الحركة الواقعية ، تلك التي فتحت الطريق إلى الواقعية العلمية ، التي يطلق عليها اصطلاح الانطباعية (التأثيرية) إذ من بعد هذه الحركة الأخيرة ، التي تعتبر بمثابة الحدود الفاصلة لفنون المطابقة ، أن فتح الباب على مصراعيه للمذاهب الفنية التقدمية المعاصرة في شتى صورها المتطرفة .

فإذا كان هنالك من يقولون بصدد هذا التطور الضخم ، بأن الفنان قد أصبح بمثابة وحدة منعزلة تسلك سبيل الفردية ، وذلك بحكم أنه يتخذ طريق التعبير للدأتى عن شخصه ، أو أن الفن التشكيلي بدوره قد انعزل عن نطاق الأوضاع التي كانت مألوفة في الماضي ، فإن هذا الرأي قد لا يستقيم مع وجود فن قد تحرر بما كان يكبله في ظل تلك الأوضاع والنظم البالية ، وتلك الأغراض التي كانت تنحرف به عن اتجاهه الأصيل ، فيما كان يفرض على

الفنان أداؤه فرضاً دون أن تكون له حرية الاختيار . ودون أن تكون للفن تلك الدوافع والخوافز الشخصية المنبثقة من أعماق الفنان .

ومن هنا نرى أن هذا التعبير الحر سواء كان ينهج على أوضاع ومبادئ فنية أكاديمية ، أو أنه يتخذ في الأداء منهاجاً يقوم على نظرية مستحدثة في فنون المطابقة ، أو من تلك النظريات المذهبية التقدمية .. فإن هذا الفن الذي يصدر عن الفنان في تلك الصور العديدة السابقة الذكر ، طالما أن الجماهير تتجاوب معه حين يحدد من يقدره ويعجب به (حيث لا يوجد فن بدون جمهور أو مجتمع يتذوقه . أو نقاد يعالجون موضوعاته وطرق أدائه بحسب وجهات نظرهم . وتبعاً لما تقتضيه موضوعيته) ، فلا شك في أن مثل هذا الفن لا يكون ممثلاً لآى اتجاه فردى ، كما أن الفنان للذى ابتدعه لا يكون وحدة منعزلة كما يقولون .. ! ذلك لأنه رغم ما قد يوجد في هذا الإنتاج من ذاتية الفنان وتجربته التى تقسم بطابع فردى (وذلك على اعتبار أنه يسجل في عمله الفنى أحاسيسه وخلجات صدره ووجداناته وانفعالاته الجمالية ، إلى جانب خبراته وقدراته الفنية ، دون أن يكون لإنتاجه موجهاً لخدمة أغراض الطبقة المستغلة ، إلا أن هذه الفردية محصورة في نطاق ضيق ومحدود بطابع الفنان وأسلوبه الشخصى فى الأداء .. ولكن ما عدا ذلك ، فإن الإنتاج الفنى فى حد ذاته لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يكون من حيث موضوعيته وطبيعته وخصائصه متساوياً بهذه الفردية . وذلك بالنظر إلى الجوانب الكثيرة التى يرتبط بها من الوجهة الاجتماعية ، سواء من ناحية الجمهور الذى يستعرضه أو من الناحية المذاقية التى تقوم على إجماع المشاهدين ، أو على متعدد وجهات نظرهم بشأنه .. وسواء كان هذا المذاق عاطفياً حسياً باعتبار أن العمل الفنى يتبع أساليب المطابقة ، أو أنه مذاق عقلى يستند إلى تصرفات الفنان التقدمية فى اتجاه تجريدى أو تعبيرى أو سيريالى ، من شتى الاتجاهات المعاصرة ، فهو على أى حال يرتبط بالمذاق العام الذى لا يتعلق بمجتمع بذاته أو شعب معين ، بل هو ارتباط يتصل بالبشرية جمعاء .

ولأنه تبعاً لما أوضحناه يمكن القول بأن مثل هذا الإنتاج الفني ، وفي
أى صورة كان من الصور الفنية التشكيلية ، إن لم يكن خاضعاً لتلك النزعات
الارستقراطية التى سبق عرضها بإسهاب ، فإنه يعتبر من حيث الشكل
والمضمون فناً اجتماعياً . . . وذلك بالنظر إلى أن مثل تلك الصور ذات الطابع
الارستقراطى ، لا يكون الفنان حراً فى التعبير عنها بل إنه قد زيف مشاعره
فى سبيل إرضاء سادته . . .

ومهما كان مستوى تلك الأعمال الفنية من حيث الإجابة ، فهى
لا تخرج عن حيز الصناعة . . . كما أنها تكون بعيدة كل البعد عن مشاعر
الجمهور . . . ومن هنا كانت هذه الصور تصطبغ شكلاً وموضوعاً بطابع
الفردية .

ولارىب بعد ذلك فى أن الموضوعات التى تكون معبرة عن صور الحياة
فى ظل الأوضاع الديمقراطية ، والتى يستمدّها الفنان من حياة الفئات
الكادحة (على النحو الذى سبق الإلماع إليه فى إنتاج بعض الفنانين) ، إذ تكون
فى مختلف قوالبها الفنية ذات نزعة اجتماعية ، وأمعن فى ديمقراطيتها وشمولها
بالنسبة للناس كافة .

ولقد كان الفيلسوف الألماني د. عمار نويل كانت ، صادق الحدس
فى آرائه الجمالية ، حين اتخذ للذوق اتجاهها يقوم على حكم موضوعى . . .
إذ كانت حجته فى ذلك أن الفن برغم ما ينطوى عليه من ذاتية الفنان
(بما يصدر عن هذه الذاتية من الشعور القائم على الحدس الوجدانى وماله
من صفة الفردية) فهو مع ذلك يتخذ اتجاهها موضوعياً يستند إلى الشمول
الذى يقوم على الضرورة التى تعززها حتمية أخلاقية تتمثل فى حرية التعبير
(التي تستند إلى حقيقة ميتافيزيقية) حيث يعنى ذلك أن العمل الفني الذى
يقوم من حيث الشكل على ذلك الجمال الجوهرى المجرد فيما قد يمكن توضيحه

على هذا النحو : بأن للشكل الجمالى تلك المثالية التى تكون ذات نوع من المطلق المشاهد الذى يتأثر به الناس جميعاً .. فاذا كان ، كانت ، قد اتخذ من هذا التحليل الجمالى للذوق حكماً موضوعياً ، فما ذلك إلا لأنه كان يهدف إلى غاية اجتماعية ، ومعنى ذلك أن للفن من حيث طبيعته تلك الخصائص الاجتماعية ، التى تتجاوب مع عمق طبيعتنا الإنسانية ، وبذا تكون فرديته قاصرة على التجربة الذاتية التى يمر بها الفنان ، وكذا المشاهد المندوق على حد سواء .

ولكن باعتبار أن هذا الذوق موضوعياً ، فمن ثم كانت هذه الموضوعية قائمة على الإعجاب الكمى الذى يمثل المجتمع الإنسانى بأسره ، ومن هنا كان شمول الذوق وتميمه .. وبذا يكون الفيلسوف ، عما نويل كانت ، فى طبيعة القائلين باشتراكية العمل الفنى التى هى بطبيعة الحال فى اتجاه مضاد للفردية ، حيث لا فن عنده بدون مجتمع ، ولا مجتمع فى مستوى عال إلا كان الفن عاملاً هاماً فى بنائه .

ومع أنه لم يحدد لنا تلك الجوانب الأخرى التى تحمل له ذلك الطابع الفردى أو الجماعى ، وهى التى تتعلق بالسماة الأرستقراطية أو الديمقراطية التى تأثر بها الفن فى مختلف أطوار تاريخه (لأن ذلك من شأن مؤرخ الفن) تبعاً للأغراض التى توجه سيره ومجراه ، فلن هذا الفيلسوف مع ذلك قد استطاع ببصيرته النفاذة أن يحدد لنا الحقائق الجوهرية للفن التى تقوم على دعائم ثابتة من الوجهة الاجتماعية .

وهكذا كان للفن بصفة عامة طبيعة اجتماعية ، إن لم يتلون بالأغراض التى تحولها عن مجراه الطبيعى وخصائصه الجوهرية .

الآثر الديمقراطي في الفن

بعد انحدار الأرستقراطية

عند ما ننظر إلى العوامل السياسية التي أدت إلى تحرير فرنسا من ربقة الملكية المستبدة، وما تجر في أذيالها مع السنين من بقايا الأرستقراطية، حيث بانحدار هذه الطبقة إلى المغيب، أشرقت شمس النظم الديمقراطي التي تحررت في ضوئها الباهر، حياة الفنان الذي عاش زمناً في ظلام تلك الأوضاع التي سلبته حرية التعبير، وكان لابد للفن كي يتحرر بدوره بأن يسلك مبادئ ذلك الاتجاه الديمقراطي، حيث الانتقال من الأوضاع الفنية ذات القيود والجمود التي تشير إلى تحكم القوانين الكلاسيكية الصارمة، إلى انطلاق جديد يخلق بالفن في آفاق يشتعل فيها لهيب ثورة بالحياة المتدفقة بالحركة وجزوة الحواس والانفعال.. كما يسمو على أجنحة الخيال في تلك العوالم الحاملة بمختلف الصور من التأملات التي تستمد نسيجها الفكري من التصورات القائمة على الأحداث التي تمحضت عنها الثورة الفرنسية في صور من التضحية والفداء.. وفي صور أخرى تمثل الدمار والبوار، الذي حاق بتلك الطبقة المتفطرة، التي كانت تستغل الشعب وتمتص دمه وتستبد به.. وذلك بالإضافة إلى جوانب أخرى بما تفيض به شاعرية الإلهام، التي تفتقت عنها فرائح الفنانين في شتى صور الفن وروائع الإبداع، التي نطلق عليها اصطلاح (الرومانسية) وهكذا كانت الحركة الرومانسية هي المذهب الفني الذي ظهر في القرن التاسع عشر، والذي كان يمكن أن يتجاوب مع الأوضاع السياسية بعد زوال ذلك الشيخ نابليون، ذلك الذي كانت تتمثل فيه تلك الحركة الكلاسيكية الحديثة بمجمودها وتزمنها على يد راندها الفنان «لويس دافيد»، وأتباعه أمثال جرو وأنجر، حيث انحدر إنتاجهم الفني إلى تلك الأوضاع الفنية الأرستقراطية التي كانت مثاراً للشكوى من إنتاج الفنانين أمثال

بوشيه وفراجونارد ، على عهد كل من لويس الخامس عشر والسادس عشر ، لما انطوت عليه الأعمال الفنية في عهدهما من صور التبذل والتحلل ، حيث استبدلت أرستقراطية العاهلين الآخرين بنوع جديد من الأرستقراطية التي كان بطلها نابليون وبطانته وكذلك خلفاؤه من بعده .

يبد أن الحركة الرومانسية بمبادئها الديمقراطية وأسسها الاشتراكية على يد كل من جريكو وديلاكروا ، وقد اكتسحت في طريقها الثوري حركة دافيد وأتباعه ، كانت قد فتحت الطريق إلى تلك الاتجاهات المتطورة ، التي كان لها صداها في إنجلترا بحركة فنية شبيهة بها ، وإن اختلفت بواعثها وأهدافها ، وتباينت نوعا ما من حيث عناصرها الفنية من الوجهة الموضوعية ، على النحو الذي نشاهده في حركة « البريرافايليت » التي تقسم بطابع رومانسي يقابل الحركة الرومانسية الفرنسية .

فإذا كان انبثاق الثورة الفرنسية في عام ١٨٤٨ من القرن التاسع عشر قد صاحبه تلك الثورة الفنية الديمقراطية التي تمثلت في الحركة الرومانسية التي قامت على أنقاض الكلاسيكية الحديثة . فإن نمو الأوضاع الديمقراطية بظهور الفن الفيكتوري Victorism في إنجلترا بعد ذلك الفن الملكي (الذي يمثل اتجاهها أروستقراطية) قد لازمه حركة فنية رومانسية بدورها إذ اتخذ مبتدعوها شعاراً لهم بعنوان : ما قبل عهد روفائيل ، بريرافايليت Pre Raphaelite ، حيث ظهرت هذه الحركة بعد أن كانت الحركة الرومانسية الفرنسية قد قطعت في نشاطها شوطاً يقرب من مدة ثلاثين عاماً . إلا أن الاتجاه الديمقراطي الذي سارت عليه هذه الحركة الإنجليزية (التي قام بها جماعة من الفنانين كان على رأسهم الفنان المصور « فورد مادوكس براون » ، ويتبعه كذلك كل من المصور هولمان هانت وروستي وميلاس) لم يتجه نحو الأوضاع السياسية أو القومية التي لم تكن لها دوافع أو بواعث

في الانتاج الفني شأن الحركة الرومانسية الفرنسية ، بل سلك طريقا آخر يتمثل في تصوير الموضوعات الدينية ، ولكنه مع ذلك كان يتخذ في بعض الموضوعات وكذا في الأداء الفني ذلك الاتجاه الفرنسي ، من حيث العودة إلى الطبيعة ، ويتضح معنى إذا نحن عرفنا بأن تلك الحركة بحسب عنوانها « ما قبل عهد روفائيل » ليس المقصود منها تقليد الاتجاهات الفنية التي لم تبلغ حظا من التهذيب كما كان الحال في إنتاج الفنانين المسيحيين الأوائل ، وفيما قبل عهد أساطين فن النهضة من دليوناردو دافنشي وميكايل أنجلو وروفايل ، وإنما كان الغرض من ذلك أن يكون العمل الفني صورة صادقة للطبيعة من حيث قيمها الجمالية وخاصة ما يتعلق بنضارة الألوان ، دون استخدام تلك الألوان التي كانت تسود لوحات الفنانين من قبل أمثال دجوشا رينولدز ، جينزبرو ، وغيرهم في القرن الثامن عشر ، حيث كان اللون البني أكثر ما يبدو في معالجتهم اللونية ، ومن ثم كان هذا الاتجاه الجديد في الأداء الذي اتبعه جماعة البريرافاييليت ، عاملا هاما في نقاء ألوان اللوحة بعد ذلك القمام الذي كان يسودها . وبالإضافة إلى ما سبق ، كانت هذه الجماعة تستمد بعض موضوعاتها من الاتجاهات الأدبية والشعرية ، على النحو الذي نشاهده في لوحة « أوفيليا » من عمل ميلاس ، وكذا لوحة « أحلام اليقظة » لروستي ، على النهج الذي يماثل الاتجاه الذي اتبعه قادة الرومانسية الفرنسية ، رغم أن معظم إنتاجهم كان يصطبغ في موضوعاته بالصبغة الدينية ، كما هو الحال على سبيل المثال في لوحة « بشارة العذراء » لروستي ثم « انتصار الأبرياء » للمصور هولمان هانت . أما ما قد يعتبر من أبرز الموضوعات التي تنسم بالروح الرومانسية ، فإننا نلبسه في إنتاج الفنان فورد مادوكس براون (١) وخاصة في لوحته « الرحيل » إذ أن هذه

(١) ومحدثا المصور الإنجليزي « وليم أوربن » في كتابه : الحدود العامة لفن Outline of Art) فيقول لقد كانت هذه الجماعة تتكون في البداية من ثلاثة فنانين من المصورين وهم : وليم هولمان هانت W. Holman Hunt (١٨٢٧ — ١٩١٠) وهو =

اللوحة تعبر بانفعالاتها العميقة التي تبدو على كل من الزوج والزوجة المهاجران عن الطابع الرومانسى لهذه الحركة الإنجليزية .. وكذا ما نلاحظه من التأثير القوى في لوحة الفنان ميلاس ، الجريح العائد من الحرب ، ذلك الذى تستقبله زوجته وطفله وكابه بتلك العواطف التي يمثل فيها حرارة اللقاء .. وعلى هذا النحو شقت الاتجاهات الفنية المتطورة طريقها ، وهى تلك الاتجاهات التي لم يأل الفنانون جهداً في اتخاذ نظرياتها أساساً للتعبير عن دوافعهم الديمقراطية ، بما أنتجوه في هذه الاتجاهات من إنتاج كان حرماً معلنة على تلك البقية الباقية ، من الأرستقراطية المنحدرة إلى عهد نابليون الثالث (١). ولا ننسى في هذا المقام ما تعرض له أديب فرنسا العظيم ، فيكتور

== الأكبر سنًا ثم جون ميلاس J. Millais (١٨٢٩ - ١٨٩٦) ، داني جبريل روسي D. Gabriel Rossetti (١٨٢٨ - ١٨٨٢) إلا أن فنانا آخر لم يكن على صلة من قبل بالمذكورين ويدعى فورد مادوكس براون Ford Madox Brown (١٨٢١ - ١٨٩٣) وإن كان مع ذلك يمثل إلى اتجاههم ، كان قد تعرف في روما على اثنين من الفنانين الألمان ويدعى أحدهما كورنيلوس Cornelius ، بينما يسمى الآخر أوفربك Overbeck حيث كانا في منهاج حياتهما وإنتاجهما الفني في صورة أقرب إلى النسك ، وذلك لأن ما يقوم به من عمل في كان يدور حول إنتاج الفنانين المسيحيين فيما قبل عهد روفائيل . ورغم أن هذين المصورين لم يكن لهما أدنى تأثير من الناحية الفنية على المصور الإنجليزي فورد مادوكس براون ، إلا أن اتجاههما قد فتح عينيه على جوانب لها أهميتها في إنتاج الفنانين الإيطاليين الأوائل ، من كان الفنانان الألمانيان يفلان من أعمالهم ، حيث كان لذلك أثره في أن يوجه انتباهه إلى أنه يوجد أكثر من طريقة تتعلق بنظر الفنان إلى الطبيعة وبرؤيه التأملية من الوجهة الفنية .. ومن هنا نرى أن تأثير الفنانين المسيحيين الأوائل على مادوكس براون ، لم يكن من ناحية تقليده لأعمالهم تبعاً للنهج الخاطئ الذى وقع فيه المصورين الألمان . وإنما لينظر إلى الطبيعة ويتأملها ويسير في فنه على منوالها كما هي في الواقع المرئي . وهكذا كان لانضمام المصور فورد مادوكس براون إلى ثالث تلك الجماعة المكونة من هانت وميلاس وروسى أثره في ميلاد تلك الحركة الرومانسية الإنجليزية ، التي اصطلح عليها كذا ذكر : جماعة البريرا فابليت .

(١) ولأن أولئك الفنانين بما قاموا به من مختلف صور الإنتاج الفني من أدب وتصوير ونحت وشعر الخ ، في تلك الصورة المعبرة عن الأوضاع الديمقراطية ، إنما يظهرون انخيازهم ومواطنهم نحو الطبقة المسكخة ، التي تمثل سواد الشعب ضد تلك الفئة القليلة التي تريد أن تصطبغ بالنظم الإلهية التي تخدم مصالحها الشخصية على حساب مصلحة الشعب .

هيجو، من النفى على عهده بسبب دفاعه عن الحرية، وهو الذى عمل على تدعيم الرومانسية الطبيعية فى الأدب الفرنسى . حيث يعد أكبر رائد من روادها . وكذا ما انتهى إليه أمر المصور الكبير كوربيه ، فى ذلك الحين وعلى يد نابليون الثالث بالذات . على نحو ما سبق أن أوضحناه . . حيث بزوال ذلك الأثر الأرسقراطى المتهاك ، اندفعت الحركات الفنية فى تطور مذهل حركة تعقبها حركة . فمن الرومانسية إلى الواقعية، ومنها إلى الواقعية الانطباعية ، والتأثرية ، تلك التى كانت حداً فاصلاً بين عالمين من الفن . . ومن ذلك الحد الممثل لنهاية الفن المطابق ، فتح الباب على مصراعيه فى أواخر القرن التاسع عشر لظهور المذاهب الحديثة . . تلك التى نطلق عليها اصطلاح « المودرنيزم » ، أو الفنون المعاصرة ، وهى التى وإن اعتبرت رد فعل عنيف للأوضاع الفنية المطابقة فى الفن القديم ، فهى على أى حال تعد صورة من الامتداد التاريخى للفن التشكيلي فى قوالب حديثة ، لم تكن معروفة قبل أواخر القرن التاسع عشر ، الذى ابتداء فى نهايته ظهورها ، وقد بلغت فى عهدنا الحاضر من القرن العشرين فى تشعب اتجاهاتها وتياراتها المتباينة ذلك الحد غير المعقول الذى قد يتشابه مع صورها المتطرفة .

وإذا كانت الاتجاهات الفنية التى أصبحت تسلك طريقها فى عنف وفى غير هوادة، نحو تلك الأوضاع المتطرفة ، إلى درجة من الإسراف والمبالغة فى التطرف، فقد بدأت بعدد من النظريات التى تستند إليها مذاهبها الفنية من التأثيرية الحديثة للفنان « سيرا » ، ثم نظرية الانفعال البصرى « لسيزان » ، وهى بدورها صورة أخرى من التأثيرية الحديثة (ولكنها كانت تنطوى على اتجاهات تقدمية عديدة) ، ويتبع ذلك مجموعة من المذاهب منها :

« التكوين الموحد » ، أو التركيبية الرمزية لجوجان . . و « التعبيرية » ، لفان جوخ . . و « الوحشية » ، لما تيس ، و « التكعيبية » ، لبكاسو ، ثم « التجريدية » ،

لكل من كندنسكى وموندريان . . حيث جاءت السيريالية ، بعد ذلك لسلفادور دالى كرد فعل للاتجاهات التجريدية ، والمستقبلية الخ .

إلا أن هذه المذاهب قد تشعبت بعد ذلك فى مسالك كثيرة ليس من اليسر حصرها .

يبد أن تلك المذاهب الفنية بنظرياتها المتعددة والتي سردناها ، قد يكون معها كذلك بعض الاتجاهات الأخرى ما سوف نعمل بالبحث والتقصى عن أصولها ، ومختلف أسسها وجذورها العميقة فى التاريخ . تلك التي استمدت منها النظريات المذهبية عناصرها الفنية التي تستند إليها فى أوضاعها الابتكارية ، حيث تعتبر تلك الأصول والجذور بمثابة المحور الهام الذى يدور حوله البحث فى هذا الكتاب .

بواعث تحول المبادئ والاتجاهات الفنية

فى القرن التاسع عشر

إذا كان فيض التقدم والطموح المتدفق فى الطبيعة الإنسانية ، يمثل تلك القوى الدافعة بتلك الحركة الدائبة نحو التطور والارتقاء ، ذلك الذى تدفع موجاته المتتابعة فى سيرها الصاعد أجيال البشرية إلى النهوض جيلا بعد جيل ، إلى أن وصلت بها إلى ذلك المستوى الحضارى الذى فيه نعيش .

فمن ثم كانت المرحلة التاريخية الحاضرة من القرن العشرين ، فترة انتقال خطيرة تموج بشتى صور النشاط الذى تشعبت فيه الميول والاتجاهات ، وقد تنوعت أشكالها وصورها وألوانها بصورة غير عادية ، شملت كل جوانب المعرفة من علوم وفلسفات وآداب وفنون .

فبينما تدور عجلة التطور والتحول بوقود ذلك النشاط المسنعر فى شتى الاتجاهات ، إذ هي تندفع بسرعة منقطعة النظير ، حيث لا مجال للمقارنة بين

توثبها الآن وبين ما كان عليه الحال في سابق القرون والعهود .. بينما يبدو هذا العصر وكأنه بحر خضم تصب فيه أنهار عملاقة من جميع نواحيه .. إذ تصب فيه أخلاطاً من معارف الماضي ومبتدعات الحاضر ، ممزجة بدراسات لا تقف عند حصر لصور الحياة ومرافقها ، وما تتضمنه من الظواهر العديدة المتطورة والمتجددة على ممر العصور .. وهي تلك الظواهر المتمثلة في بحريات كل من الحياة الاجتماعية والدينية والاقتصادية وكذا السياسية والعسكرية والفكرية والفنية .

حقاً إنه لعصر عجيب ، تتفاعل فيه كل هذه التيارات وتتصارع .. صراعاً يجمع بين ما يعانيه شباب الجيل الحاضر لأمم العالم من تنازع في الميول وتشتت في الآراء وتباين في الأفكار . وضياح للعديد من القيم التي انهارت أمام ناظره .. وبين ما يوجد أيضاً من عزم وإصرار على الوصول إلى عالم أفضل وتحول أسس ، يستند إلى نظريات ومبادئ وطيدة ، وتصورات لحياة أسعد .. وفي ذلك تعبير صادق عما يهدف إليه كثير من الأحرار الجادين والعاملين في هذا العالم .

وسوف تظل بعد ذلك الظاهرة الفنية ، هي المرآة العاكسة لكل هذه الميول والنزعات والأفكار الغريبة المتناقضة .. وكما كان هذا هو الحال بالنسبة للحياة الفكرية في هذا العصر ، حيث تتشابك الثقافات والمعارف .. فإن هذا أيضاً هو صورة من الحياة الفنية المعاصرة التي تعتبر صدى لما يعتمل في هذا الحاضر من التيارات الجمالية ، وتفاعلها مع النظريات العلمية والفلسفية ، ولما انحدر إلينا منها منبعثاً من أغوار الماضي البعيد والقريب .. كي يؤلف نسيجاً فنياً يتخذ في سماته الابتكارية وفي مظاهره العديدة المتنوعة ، قسماً ثقافة القرن العشرين .

كما يتجلى فيها أيضاً ملامح القرن السابق ، وخاصة السنين العشر الأخيرة

منه ، كى تبرز للعالم فناً جديداً كل الجدة ، فى متباين صور ابتداعاته وتصوراته وأفكاره ونظرياته .

ذلك أن التطورات السابقة التى تشكلت فيها صور الفن الاتباعى ، الذى يطلق عليه اصطلاح فن المطابقة الطبيعية ، والذى يخضع للأوضاع الأكاديمية والكلاسيكية ، قد وجد الطريق أمامه مسدوداً عند حدود الحركة الانطباعية (التأثرية) ومن هنا كان لا بد من العودة واللجوء إلى تراث الماضى بكل ما حفل به من جهود ، كى تتخذ منه العناصر الملائمة لتتآلف مع الفكر الحديث فى صور وأشكال جديدة .

ومن ثم كانت هنالك تلك العوامل الخفية ، التى لعبت دوراً خطيراً فى الاتجاهات الأدبية والشعرية ، بل وحتى الموسيقى منها ، وكان لها انعكاسها القوى فى تحويل مجرى نظريات الفن التشكيلى ، والأسس التى يقوم عليها من النقيض إلى النقيض ، مما أدى إلى تحول جذرى خاصة فى السنين العشر الأخيرة من القرن المذكور ، وإن كانت بوادر هذا التحول قد ظهرت قبل ذلك التاريخ حين كان لها صداها العميق فى قرنا العشرين . . . وسأوضح بعض بواعث هذا التحول فيما يلى من الموضوعات .

مؤثرات نهاية القرن التاسع عشر

Fine de Siècle

إن ما يصطبغ به عالمنا المعاصر فى هذه الآونة الحاضرة من مظاهر الحرية الفكرية والانطلاق فى مختلف الاتجاهات ، من علمية وفلسفية وأدبية وفنية ، وخاصة ما نحن بصددده من الجانب المتعلق بمذاهب الفن المعاصر ، وتشعب اتجاهاتها ومراميها بغير حدود . . . إنما يعود إلى تلك المرحلة التى جاءت فى أواخر القرن التاسع عشر ، والتى يطلق عليها اصطلاح « نهاية القرن » ، Fine de Siècle إذ تعد من الوجهة التاريخية مرحلة على جانب كبير من الأهمية ، رغم ما اتسمت به مظاهرها فى ذلك الحين من وجهة نظر بعض المؤرخين ،

بأنها مظاهر تنجه إلى الانحدار ، بدلا من النهوض والتقدم .. ولعل من أبرز الظواهر التي تتعلق بأهميتها ما يتصل اتصالا مباشرا بتغير في العادات والأذواق والأفكار .

فلقد كانت هذه الفترة من تسعينيات هذا القرن ، تفسح المجال للاستحداث سواء من الوجهة الفكرية أو الفنية . حيث يمكن القول بأنها تنطوي على دوافع تنجه نحو الإصلاح والتقويم ، خاصة من الوجهتين السابقتين (رغم ما كان يوجد أيضا من عوامل الانحلال) وقد يكون الأمر أكثر مما يصطلح عليه بتوافق الظروف . تلك التي ومنعت نهاية القرن التاسع عشر في ذلك الوضع الذي قد يعتبر في مثل التوبة على سرير الموت .. وذلك من حيث اندفاع عجلة التطور في تلك السنين العشر ، تلك التي كان لها ما يوازيها في قرون سابقة .

فبينما نرى أن القرن الثامن عشر كان قد انتهى بالثورة الفرنسية وظهور شخصية جان جاك روسو ، التي كان لها أثرها الضخم سواء من الوجهة الاجتماعية والسياسية ، أو من الناحية الفنية بظهور الحركة الرومانسية ، وكذا كان شأن القرن السابق له الذي اختتم بظهور شخصيات من أمثال د شكسبير وبن جونسون واسبنسر ثم كريستوف مارلو وفرنسيس بيكون ، .

بينما كانت نهاية القرن الخامس عشر تمثل عصرأ ذهبيا ، لعهد إحياء لكثير من التعاليم الكلاسيكية وفروع المعرفة المختلفة ، وخاصة من الوجهة الفنية التشكيلية لأفذاذ هذا العصر .

وأنه برغم ذلك الهجوم العنيف ، الذي قام به أحد كتاب تسعينيات القرن التاسع عشر ، وما كس نوردو ، الذي يعد من غلاة المتشائمين ، حين يتحدث عن ميول نهاية هذا القرن الذي نحن بصدده *Fine de Siècle* حيث يرى باعتقاد أن نهاية القرون بصورة عامة يلاحقها شر مقدر إذ يقول :

« إن نهاية القرون يسودها اختلاط عجيب من القلق المحموم واليأس
المهافت لنذير مرعب. . وأن هذا الشعور إنما هو ذلك الذى يتعلق بصورة
قائمة من التآكل والانقراض، ! حتى أننا نجد فى أيامنا هذه (من نهاية القرن
التاسع عشر) أن من أولئك الذين يعدّون من دوى العقول النسيبة، قد
أصابهم ذلك المرض الغامض الذى يمثل حالة من الاضطراب. . تلك التى
تحمّى فى صورة مظلمة من التصورات التى تكثف الشعوب، من حيث أن
الشموس والنجوم سوف يضعف ويخمد ضوؤها تدريجياً، وأن الجنس
البشرى بكل ما حصل من ثقافات وابتداعات، سوف يندثر كل ذلك فى عالم
آيل للفناء،^(١) .

يبد أننا إذا تأملنا حقيقة الأمور فى السنين العشر من القرن التاسع عشر،
نرى أنها لم تكن قائمة بهذه الصورة المتشائمة.. إذ أنه بالرغم من وجود كثير
من الجوانب السيئة، أو التى يبدو فيها الإسراف فى الإثم والمبالغة فى الرذيلة..
فإن هذه المرحلة مع ذلك تنقسم بنشاط فكري زائد، وبالتصورات والأفكار
المتلاحقة، مع ما كان هنالك من النجاح المادى والرغبة الإنسانية فى الخدمات
الاجتماعية، وكثير من نواحي النشاط الأخرى .

وإن هذا القلق المحموم الذى تحدث عنه الكاتب المذكور إن دل على
شئ، فإنما يدل على الرغبة فى التحول والتطور والتغير. نحو اتجاه أرقى
وأصلح... إذ أنه بعد مضي نحو من عشرين عاماً من هذه الفترة برز العديد

(١) أرى بصدد كلمات الكاتب ما كس نوردو الأخيرة « من تصور الناس فى نهاية القرن
أن كل شئ مآله الانقراض والفناء. . أنه لما كان هذا هو حلاً ما نزلت به جميع العقائد السماوية
(التى لا يؤمن بها الكاتب الذى يعتقد فيها أنها خرافة من الخرافات فيما ورد عنه و أحد
مؤلفاته) فليس يعنى ذلك أن فيها ما يبعث على تلك الصورة المنشاعة التى يصورها لنا
الكاتب . طالما أن حياة الناس تسودها حكمة العمل للدنيا والأخرة مع اليقين بالله تعالى
والأمل فى مستقبل أفضل ما بقيت الحياة على الأرض .

من الكتاب والفنانين الذين كانوا محلاً لانتهاك هذا الكاتب المتشائم... ومهما يكن الأمر، فإن هذا العهد لم يكن انحذاراً كاملاً.. كما أنه لم يكن دون أمل على الإطلاق.. ذلك لأن ما بدا لبعض أولئك الذين عاشوا في هذه الفترة على أنه انحذار، إنما كان في نظر البعض الآخر انحذاراً بالإسم فحسب.. حيث يرون أن كثيراً من العباقرة الذين حط من شأنهم ما كس نوردو، إنما كانوا في الواقع معبرين عما في هذا العهد من حيوية ونشاط، إذ يقولون في هذا الصدد.. إننا بدلاً من أن نطلق عليهم اصطلاح المنحدرين، فإن الأخرى بهم أن نصطلح على تسميتهم بالمجددين التقدميين.. ذلك لأن مصدر الانتهاك لهم كان نتيجة إلى أنهم عملوا على تحطيم وهدم كثير من الأفكار والتصورات والأذواق التي كانت سائدة.. ووضعوا بدلاً منها أفكاراً وتصورات ذات أسس ومذاهب ومعايير مستحدثة.

وهنا يبدو أن ما تحدث عنه الكاتب ما كس نوردو، من حيث وجود قلق واضطراب وتشوش، إنما هو أمر لا مندوحة عنه.. إذ أن التجديد والاستحداث لا بد من أن يسبقه هدم وتحطيم، حيث يعقبه بناء يقوم على أسس ونظم لم تكن معهودة من قبل.. ولقد كان الفيلسوف الألماني «نيتشه» صادق الحدس فيما ذكره بصدد هذه الحالة إذ يقول «ما لم تكن لديك حالة من التشوش والاختلاط، فإنك لا تستطيع أن تضع ميلاداً لنجم متألق..»، وهو يعني هنا ما سبق القول فيه من حالة القلق والاضطراب الناتجة عن تشوش الأفكار أو التصورات واختلاطها، ثم تحولها بعد ذلك إلى صورة متبلورة ينتج عنها شيء جديد، أو كما يمكن القول بأن ما يسرى على شخصيات الكتاب والعلماء والفنانين بشأن هذا التحول، إنما يسرى كذلك على النهضات، حين تبدأ كل نهضة في صورة من تناثر وتفكك، بل وتضارب وتصارع في المبادئ والأفكار والتصورات.. ثم تتحول بعد ذلك تدريجياً إلى حالة من التماسك والتبلور، التي تصدر عنها نهضة فكرية من عليّة أو فلسفية، أو أنها

تكون نهضة فنية تقوم على مبادئ ونظريات وتصورات تتخذ اتجاهات تقديمياً صاعداً .. وهكذا نجد أيضاً أن ما تحدث عنه الفيلسوف « نيتشه » قد ينطبق بدوره على تلك التطورات التي ينشأ عنها تحول من اتجاه إلى اتجاه آخر يناقضه، أو نظرية تسلك في مبادئها وأسسها اتجاهات عكسياً تماماً لنظرية أخرى .. وكما ينطبق هذا التحول المعجيب على الحركات الفكرية إنما ينطبق كذلك على الحركات الفنية سواء بسواء .

وإذا نحن نظرنا إلى التحولات الجذرية ، التي طرأت على الفن في فترة نهاية القرن Fine de Siécle فلا شك أننا نرى أنها بدأت بتحويلات في الشعور والمذاق والميل .. تلك التي ساعدت على وجود تحول آخر على جانب عظيم من الأهمية، لأنه يتعلق بالناحية الفكرية التي هي قوام المبادئ والنظريات والأسس الفنية .

ولما كان استحداث النظريات العلمية والفلسفية، يتطلب ذلك الحدس اللاشعوري في استلها مبادئها ، تلك التي تقوم في الناحية العلمية على الحقائق الجزئية ، كما تستند الاتجاهات الفلسفية في نظرياتها إلى ذلك الإحساس الحدسي للوصول إلى الحقائق الكلية المطلقة ... فلذا قيل أن الفن التشكيلي إنما ينبع من الميول والمذاقات العاطفية، لأنه يستند إلى التقييم والتقدير ، وهذا وحده يكفي لإحداث تطور في النظريات الجمالية . وخاصة منها تلك التي تستند إلى فن المطابقة مع تنوع اتجاهاته ومذاهبه .. فإنه يمكن القول كذلك بأن الصورة الحدسية إذا كانت لنظرية فنية يقوم عليها مذهب معين من المذاهب المستحدثة ، فهي ولا شك تعتبر الآن كذلك قوام الأعمال الفنية المعاصرة ، تلك التي تستلهم من صور الحياة والأشياء جواهرها وحقائقها ومضامينها : لا مجرد ظواهرها المرئية التي تؤول إلى التحول والتغير المستمر،

إذ هي في صيرورة دائمة . وأن الأمر على هذا النحو لكفيل بإحداث تغيير جذري ، حتى في تلك المذاقات والميول العاطفية ، حيث يكون هذا التحول نابعاً من الأعماق اللاشعورية ، التي تصدر عنها تلك الصور الحدسية .. ومهما يكن الأمر ؛ فإن اللاشعور هو المصدر الذي تصدر عنه النظريات العلمية والفلسفية .. كما تصدر عنه كذلك الأفكار والتصورات الفنية على حد سواء ذلك لأن حدس كل من العالم والفيلسوف إنما هو من قبيل حدس الفنان .

ولقد يكون من الأهمية بمكان ، القول بأنه عقب ظهور الحركة الرومانسية الفرنسية ، قام صراع عنيف حول الآراء الجمالية منذ العهود الإغريقية وما تلاها ، حيث أفسحت المجال لظهور آراء وفلسفات جمالية عديدة ، كان لها أصدائها العميقة في وجود تحول في المبادئ التي تستند إليها الحركة الفنية التشكيلية والأكاديمية ، في نهاية القرن التاسع عشر نحو الفلسفة الميتافيزيقية الأفلاطونية .

وكما كان لهذا الاتجاه الميتافيزيقي (الذي يبحث عن حقائق الأشياء فيما وراء الطبيعة) أثره في فلسفة شوبنهاور الجمالية ، تلك التي استقى منها الموسيقار فاجنر (١٨١٣ — ١٨٨٣) المبادئ التي أحدث بها انقلاباً جوهرياً في الموسيقى حين وضع أعماله الفنية الدرامية على أسس رمزية ميتافيزيقية . . حيث كان فاجنر بذلك ممن ساهموا في وضع حجر الأساس للحركة الفنية الرمزية .. تلك التي شقت طريقها منعكسة إلى الاتجاهات الفنية التشكيلية ، وخاصة في أعمال كل من الفنان جوجان وأميل برنار .. كما كان عاملاً موحياً من قبل في تلك الاتجاهات الرمزية الأدبية ، لكل من بول فرلين وملازميه (ولو أن الأثر الأكبر كان لبود لير (١٨٢١ — ١٨٦٧) في هذه الحركة الأدبية .. ولما كانت بداية التحول في النظرية الفنية إلى الجانب العلى قد خطت خطاها الأولى

الحركة الانطباعية (التأثرية) التي يصطلح عليها بالواقعية العلمية ، والتي يستند الأداء الفني فيها إلى نظريات التحليل الضوئي.. ورغم أن هذه النظرية لم تؤد إلى تحول جذري يتخذ اتجاهها مضادا للأوضاع الأكاديمية المطابقة (وإن اختلفت نسبيا في المبادئ الفنية التي تقوم عليها الاتجاهات الواقعية الكلاسيكية)^(١) إلا أنها مع ذلك أفسحت المجال لنظريات علمية على جانب عظيم من الأهمية كان لها أثرها الكبير في تغيير مجرى الفن عن أوضاعه الطبيعية ، كما هو الحال بالنسبة لكل من الحركة الفنية المستقبلية والسيرالية ، إذ تقوم الأولى على قوانين الحركة في النظرية النسبية ، كما تقوم الثانية على نظريات علم النفس الحديث فيما يتعلق بالتحليل النفسى .

وإن هذا التحول إذ يتخذ منذ البداية صوراً مختلفة لحالات عديدة من الاضطراب الجماعى ، حيث تكون على الأغلب نتيجة لمؤثرات خارجية تأخذ موجاتها في الاتساع تدريجيا حتى تشمل حيزاً كبيراً من البيئة ، سواء كانت بيئة علمية أو فلسفية أو فنية ، فإن هذه المؤثرات إنما تصدر عن أحداث تكون أحيانا في صور من الآراء الجديدة ، التي تلقى تحييداً لدى فريق من ذوى الراى .. أو تكون نواة لتصورات فنية عارضة .. كما أن هذه الأحداث أحيانا أخرى تكون في صورة قيام ثورة أو نشوب حرب ، إذ يسود قلق في المشاعر والأفكار والتصورات ، حيث ينشأ عدم رضى عن قيم أو مبادئ قديمة يبدأ الفكر الجماعى في عدم تقبلها ، والدوق في عدم استساغتها .. فإن هذه الحالة لتذكرنا بنظرية يونج السيكلوجية عن الفن ، حين ينشأ عن تقلقل في اللاشعور الجماعى إيمان الأزمات الاجتماعية .. مما يحدث اضطرابا في التوازن النفسى الذى يصدر عنه حالة قلق لدى الفنان ، تدفعه إلى البحث

(١) التفاصيل المسببة من هذه النظرية في كتاب : مذاهب الفن المعاصر للعزلاى :

والتنقيب للوصول إلى ضالته الفنية المنشودة، التي تعيد إليه حالة التوازن من جديد ..

وهنا أرى أن هذه النظرية إذا أمكن تطبيقها على كل من الناحية الفنية والفلسفية، فإن الأمر قد يختلف نوعاً ما بالنسبة للناحية العلمية، ذلك لأن العلم فيما يتعلق بكشف جديد، إنما يقوم على نظرية مستحدثة، إذ يكون صادراً عن قلق حدسي غريزي، ينبع من أعماق العالم نتيجة لوجود بعض القرائن التي تحدث لديه اشتباها بصدد نظرية علمية ما.. حيث ينتهي الأمر بهدم مبادئ تلك النظرية القديمة، ومن ثم يقوم على أنقاضها بناء لنظرية جديدة، تستند في أسسها إلى الأدلة والبراهين العلمية اليقينية. كما حدث في الماضي عندما قام فرانسيس بيكون في القرن السابع عشر، عندما أشار إلى هدم كثير من الآراء العلمية الإرسطائية، التي اعتبرها بمثابة أصنام تقف حجر عثرة أمام التقدم العلمي الذي يقوم على اليقين، بدلا من تلك الآراء التي تقوم على الحدس والتخمين.

وقد نرى أحيانا أن كشفاً علمياً يحدث قلقاً واضطراباً شديداً لدى العلماء، حين يكون عاملاً هداماً للحضارة والمجتمع الإنساني، حيث يكون من شأن هذا القلق أن يعمل على تحول هذا الكشف إلى أداة نافعة للمجتمع، ويعتبر ذلك في حد ذاته كشفاً جديداً.. كما كان هو الحال بشأن الكشف عن التفجير النووي الذي استطاع العلم تذليله لخدمة شتى الأغراض النافعة في مختلف صور شئون حياتنا الإنسانية.

ولعل العالم آينشتاين قبل أن يفجر نظريته الخطيرة التي أذهلت العلماء، وأوقعت بينهم الحيرة والاضطراب إبان ظهورها.. قد أصابه قلق شديد حين اضطلع بالنظريات الفلسفية والعلمية السابقة لها.. وحين وجد أن هنالك تخلخلا يتطلب التعديل في العلوم الطبيعية، حيث وضع مبادئ النظرية الفلسفية التي تقوم على تصورات بدت عند ظهورها أعجوبة من المعائب..

تلك التي قوبلت بإدىء الأمر من العلماء بالسخرية والتكذيب . . . ولكن البراهين العلمية والعملية أثبتت صحة هذه النظرية وسلامة التصورات والمبادئ التي تقوم عليها ، وعندئذ كان لهذه النظرية صداها في شتى الاتجاهات العلمية والفلسفية والأدبية وكذا الفنية في جميع أنحاء العالم .

وهكذا كانت مبادئ هذه النظرية « النسبية » سبباً في وجود تحول جذرى في الفن التشكيلي بظهور النظرية « المستقبلية » ، في الفن ، حيث تقوم على مبدأ قوانين الحركة والبعد الرابع ، الذي يربط فيما بين الزمان والمكان في النظرية العلمية المذكورة . . . وعندما أعلن الشاعر الإيطالى ماريتى عن هذا المذهب الفنى للمستقبلية ، باعتباره الإمام الروحى لهذا الاتجاه في جريدة الفيجارو عام ١٩١٠ كان البيان يتضمن أن نظرية فن المستقبل Futurism قامت لتعمل على هدم جميع النظريات الأكاديمية بل والحديثة السابقة لها ، إذ كان من أبرز سماتها العمل على تصوير الأشياء في وضع يمثل حساسية الحركة

أما المثال الآخر الذى قد يعطينا صورة قوية لذلك الهدم والتشتت في المبادئ والأفكار والتصورات ، التي أصابت الحركة الفنية إبان الحرب العالمية الأولى ، فهو ما يتمثل في حركة الدادايزم ، التي عملت على هدم كل القيم والمعايير والمبادئ والنظم ، مما أثار السخط لدى كثير من الفنانين المخلصين الذين كانوا يرون أن هذا العبث وتلك الفوضى بغير حدود ، إنما هى انهيار مروع لكل ما تهرص الإنسانية على الاحتفاظ به والإبقاء عليه ، من تراث فكرى وروحى ، باعتباره ثمرة لجهودها منذ ظهور الإنسان على الأرض ، ومع ذلك فقد كان هذا الهدم الذى قضت معاوله على كثير مما اصطلى عليه في شتى الاتجاهات التي شملت ضمناً النظريات الفنية بمبادئها القديمة والحديثة منها ، تمهيداً لوضع أسس بنائية جديدة لنظرية تقوم على (ر م ه - الفن الحديث المعاصر)

دراسة تلك الأغوار السحيقة من النفس الإنسانية ، تلك التي يحتويها
اللاشعور ، وما يصدر عنها من رؤى التصورات الرمزية الحاملة والغامضة ،
حسبما وصلت إليه أبحاث العالم سيجموند فرويد ، في مؤلفاته عن التحليل
النفسى ، حيث كان الرائد لهذه النظرية الفنية هو الشاعر الفرنسى « بريتون » ،
الذى اتخذ لها ذلك الاصطلاح الذى تعرف به الآن « بالسيريالية » ، تلك
التي تعنى « ما فوق الواقع » ، ومن ثم كان المذهب السيرىالى إذ يتخذ اتجاهها
يتبعد كل البعد عن الصور الواعية التى تشاهد فى عالم الواقع ، يحرص فى
نفس الوقت على أن يسلك الفنان فى الأداء طريقاً مضاداً لجميع تلك
الأوضاع التجريدية السابقة له ، وذلك بالعودة إلى واقعية جديدة تستمد
عناصر موضوعاتها من الصور اللاشعورية الغامضة بكل ما تنطوى عليه
من شذوذ وغرابة ومفاجأة .

وهكذا ظهر المذهب السيرىالى كمحركة بنائية ، بعد ما أثارت فى مستهل
نشأتها الكثير من السخرية والتهكم بصورة قد لا تقل عن حركة الدادا
الهدامة ، التى مهدت الطريق لهذا المذهب الجديد .

وقد أعطيت فى الأمثلة السابقة ما يبين لنا بوضوح ذلك الفارق الشاسع
بين رأى الفيلسوف « نيتشه » ، الذى يدل على نظرة عميقة صائبة ، وبين ماذهب
إليه كاتب نهاية القرن « ما كس نوردو » ، الذى تدل آراؤه على نظرة سطحية
متشائمة ، دون حساب لما ينطوى وراء الظواهر من تفاعلات وما قد يصدر
عها من نتائج .. حيث نرى بأن الأول قد فطن إلى الدوافع والبواعث
والخوافز العميقة فى النفس الإنسانية ، وهى تلك العوامل التى تقودنا نحو
التحول والتطور فى طريقهما الصاعد قديماً على سلم الارتقاء .. حيث يكون
الانتقال من حالة الجمود على ما اصطلاح عليه (من قاعدة عليية أو نظرية فلسفية
كانت أو فنية) ، إلى حالة أخرى من التفكك ، والتشتت والاختلاط ، بل وتصارع
الآراء أيضاً ، تلك التى تهىء الجو للنظر من زوايا جديدة ومن أفاق أرحب

وأوسع ، وخاصة بالنسبة لأولئك العباقرة في كل جيل ، حين يهين لهم ذلك المجال بما يبدو فيه من تشعب الآراء والأفكار وتشتتها ، أن يجمعوا بقدرتهم على التآلف الفكري والتصورى ، شتات الكثير من العناصر الفكرية والتصورية المتناثرة هنا وهناك ، ويصيغوا منها وحدة قوية صلبة ومتماسكة يسود عناصرها التآلف والانسجام ، حيث يكون في هذه النتيجة المشرقة ميلاد لقاعدة جديدة في العلم أو نظرية في الفلسفة أو الفن أو الأدب .

إن هذه النظرية التي جادت بها قريحة نيتشه ، ليست قائمة في عالم الفكر والفن فحسب ، بل هي أساس الوجود الذى وضعه الخالق العظيم لبناء الكون منذ نشأته ، كما أنها أساس لكل عملية لإبداع أو خلق جديد ، سواء في عالم الطبيعة وكائناتها وفصائلها وأنواعها المتعددة ، أو في ذلك الإبداع الذى يتمثل في الإلهام الروحى الذى هو القبس الإلهى فى النفس الإنسانية ، ذلك الذى اصطلح عليه العلماء والفلاسفة « بالحدس » بينما نرى أن الثانى وهو « ما كس نوردو » ، فقد أخذ بتسجيل الظواهر التى بدت له فى صورة من الانحلال فحسب ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، دون نظر إلى ذلك القانون الذى قد يبدأ بهدم وتحطيم ، ثم يتحول يسوده الصراع والتفاعل ، إذ يعقب هذا التحول تجمع وتآلف ثم نظام وإبداع .. حيث ركز هذا الكاتب جل اهتمامه على تلك الظواهر التى أسماها بالخلط العجيب الذى يصاحبه قلق محموم ويأس بتهافت ، حين كان يرى هذه الحالة فى شخصيات عصره من الرجال النابهين دون أن يفتن إلى دوافعهم ولا إلى ما وراء تلك الظواهر وما يعقبها من نتائج بناءة على أرفع مستوى تقدمى ، استطعنا أن نجنى ثماره فى القرن العشرين .

التحول من العودة إلى الطبيعة بالاتجاه نحو المدينة

بينما كان الأمر على نحو ماذهب إليه الكاتب الفيلسوف جان جاك روسو في القرن الثامن عشر ، حين كان يبحث في كتاباته عن الحضارة والفن بالعودة إلى الطبيعة ، وحين أتاح بهذا الدرب الجديد مجالا لظهور حركة أدبية وفنية ، كانت بمثابة معول هدم للكلاسيكية العائدة ، تلك التي أصابت الحركة الفنية التشكيلية بالجمود والتحجر (وهي الحركة التشكيلية التي كان يتزعمها الفنان لويس دافيد) إذ كان هذا الهدم الذي قام به شباب الفنانين المتحمسين ، قد أفسح الطريق لبناء حركة فنية جديدة تتمثل في المذهب الرومانسي ، الذي كان يشق طريقه إذ ذاك في الأدب والفن على حد سواء في فرنسا منذ القرن التاسع عشر ، وكما كانت زعامة الرومانسية التشكيلية معقود لؤلؤها لكل من ديللاكروا وجريكو ، كان على رأس الرومانسية الأدبية فيكتور هيجو .. ويتبعه كل من لامارتين وتيوفيل جوتييه وغيرهما .. ورغما عن أن كلا من هيجو ولامارتين ، كانا يسيران على النموذج الطبيعي الذي كان روسو يهدف إليه ، حيث الشعر الذي يخاطب العاطفة والمشاعر .

بينما حدث تحول جذري لحركة تشق طريقها تدريجياً ، وتتخذ لتلك الرومانسية الطبيعية اتجاهاً مضاداً ، حيث أن كلا من تيوفيل جوتييه (١) .

(١) إذا كان تيوفيل جوتييه Gautier (١٨١١ - ١٨٧٢) قد لقي عطرأ من حياته في زيارة الناحف متأملاً ما فيها من صور وتماثيل ، حين كان يستغرق هذا التأمل الميق كل حواسه الزمن الطويل . وحين كان يأمل أن يكون يوماً ما مصوراً أو مثالا ، حيث كان مفتونا بالجمال التشكيلي إلى أبعد الحدود . بيد أنه لم يجد السبيل أمامه مهاداً نحو هذه الغاية ، فتحول منها إلى الكتابة ، وصار من الكتاب المرموقين .. ولكنه الكاتب الذي يصور الشخصيات وينحتها بقلمه ، سواء بأسلوبه الشعري أو قصصه ، الذي جعله من أكبر أسانذة العالم الحديث .. حيث تبدو في كتاباته وأشعاره ، ضربات فرشاة الفنان المصور أو ضربات أزميل النحات .. وهو من جوانبه الفنية المتعددة كشاعر وكاتب وناقد ، كان ممتازا .. ولقد وصفه « سوشيرن » إذ يقول (إنه في شعره ينحت شخصياته من الذهب والماج على النحو الذي كان يقوم به المثال اليوناني في نحت تماثيل . آلهته) .

وشارل بودلير (١) وباربى دى أورفيللى ، قد ابتدعوا للرومانسية اتجاهها آخر
يقسم بصفات تخاطب العقل . . واصطلحوا على تسميته بالدانديزم العقلى
• Dandyism •

== وإن ثيوفيل جوتييه إذ يعتبر من تلامذة فيكتور هيجو المفضلين ، إلا أنه مع ذلك كان بمثابة
المرآة الموضوعة فيما بين الرومانسية الطبيعية التى يترجمها هيجو ، وبين الرومانسية المضادة لها ، تلك
التي يقوم بها جماعة المنحدرين التى يلقونها شارل بودلير .

(١) نبذة من أعمال شارل بودلير « Baudelaire » : إن أهم كتاب تتمثل فيه حياة
بودلير (١٨٣١ — ١٨٦٧) الشعرية إنما هو كتاب « أزهار السوء » ، حيث لم يكن بودلير
مصوراً فى شعره أو باحثاً عن الجمال ، فلقد فضل لبسوس السوداء على أى جملة بيضاء ، تلك
التي يروى عنها أنها كانت ذات جسد عليل ، وبه يلمع لشوه جميع أجزائه ، والواقع أن ما كتبه
عنها بودلير إنما يمثل شعراً نفوح منه رائحة الأفيون !

لقد كانت أشعار بودلير مليئة بصور القبح والرعب معاً ، فيما تمثله من الأطياف الهزيلة ،
التي كانت تسمح فى خياله فيما يراه ليلاً نتيجة لعدم النوم . . وفيما يترأى له من تلك الأشباح
الأكثر سواداً ، تلك التي تربص فى أعماق روحه . . ومن ثم كانت محاولاته فى تصورات
الشعرية ، لا يوجد بينها وبين الطبيعة من صلات . حيث نجد فى شعره من مدينة باريس
« حلم باريس » أنها مدينة قد بنيت من المادن وأحجار الرخام الباردة ، التي صيغت منها
الفصور الشائخة ، وما تقوم عليه من عمد وأبراج كأبراج بابل التي يشع منها ضوء غريب . وتبدو
فيها مساحات للمياه ، وكأنها ستائر كريستالية ، تمتد من خلالها أسطة ذات مياه زرقاء اللون ،
كرويا ممدية تمكس مرائس البحر المملوءة التي يضر نورها أسفل فئاطر قد صيغ بناؤها من
جواهر وأحجار كريمة ، تلك التي يتألق منها رصيف الميناء بلعمان هجيب .

وإلى أبلغ وصف أشعر بودلير يتمثل فى كلمات موجزة لثيوفيل جوتييه عن هذا الطراز من
الفن إذ يقول « إن القصيدة كلها تبدو متألفة كما يتألف الرخام الأسود » .

ويمكن القول بعد ذلك الوصف الذى يعطى صورة عامة عن أعمال بودلير أنه بهذا الإنتاج
الشعرى ، قد فتح الطريق لعدة اتجاهات ، فمنها : الاتجاه نحو المدينة ، ثم إلى كل ما هو ضاهى
وآلى ، كما أنه مهد السبيل باستعاراته الرمزية لكل من « بول فراين » ، « استيفان ملاوميه » ،
« رامبو » وكان لهذا الاتجاه الذى استحدثه بودلير ، صدى القوى فى الحركة الفنية التشكيلية . .
حيث بدت آثاره بصورة مباشرة فى أعمال الفنان المصور وبستر فى أواخر القرن الماضى ثم
بعد ذلك فى المذاهب الفنية المعاصرة للقرن العشرين وخاصة فى كل من الحركات الفنية :
التكوين الموحد ، التكعيبية ، التجريدية .

الدانديزم الحديث Dandyism

إن كلمة الداندايزم إنما تعنى من الوجهة اللغوية اصطلاحاً ، الأناقة ، وإن اتخذت هذه الأناقة صورة من التطرف .. ويمكن تعريف الكلمة بالنسبة للفن بأن الدانديزم إنما هو الإبداع فى صورة تمثل أناقة التعبير المنحرفة عن الأوضاع المصطلح عليها .. وفى هذا المقام يقول الكاتب أوسكار وايلد : « إن المستقبل متعلق بالتناقض ، حيث الإجماع التى هى مثال الكمال الذى سوف يسود » ، كما يقول هولبروك جاكسون فى هذا الصدد : « إن حركة الدانديزم ممثلة للعودة إلى المدينة بدلاً من الرجوع إلى الطبيعة .. إن حب المدينة إنما هو الشوق الإنسانى الذى لا يمكن كبته ، تحت ضغط تلك الآراء التى يقول بها أولئك الذين يدافعون عن بساطة الحياة والعودة إلى الطبيعة ، حتى ولو كان الإعلام عن ذلك يتخذ لديهم تلك الكلمات الحماسية الملتهبة . ذلك لأن مثل هذا الحماس سوف لا يجتذب إلا أولئك الذين جعلوا من أنفسهم قديسين ، لا لنصوص الكتاب المقدس ، بل لحاشيته ، حيث لا يهذبون نخوم إلا القلة ، أو بالأحرى قصيرى النظر .. وإن الأمر بالنسبة للرجل المتوسط الثقافة ، سوف لا يكون رأيه بشأنهم إلا أنهم جماعة عجبية أو أنهم قلة غير متوازنة ..

ذلك لأن الحياة الإنسانية تجتذب مشاعر الناس نحو المدينة حتى أولئك الذين يهاجرون إلى البرارى والغابات .. إذ يشعرون مع ذلك بحنينهم نحو المدينة ..

وإذا كان شعور الناس قديماً يتماطف مع الحياة الريفية الطبيعية نظراً لما توحى به من شاعرية ، وما يكون لها من أثر صحى طيب ، إلا أن الأمر خلال تسعينيات القرن التاسع عشر قد تغير ، كما هو شأنه فى عهد أو عهدين تاريخيين . حين ألقى الفن على المدينة ضوءاً لم يكن معهوداً من قبل ، حيث

اكتسب كل ما هو صناعي شعاعاً من هذا الضوء... نعم ، إن الشعراء لم يتخلوا عن ذلك المزاج الذى يشدهم ويجنبهم نحو الرعاة .. يسد أنهم مع ذلك قد أضافوا إليه حماسهم نحو كل ما هو مدنى . وبينما كانوا فى الماضى يجدون لقصائدهم وقصصهم مجالا فى القصور ذات التاريخ القديم ، أو الأحرار الموحشة ، فيما يطلقون عليه اسم الأشياء الطبيعية ، فإذا بهم الآن يستمدون الإلهام لموضوعاتهم من الطرقات والمسارح والحانات والمطاعم ، ومن كل ما هو صناعي .. حيث اعتبر ذلك كشفاً جديداً لاتجاه ذو نضارة خاصة فى الأسلوب ، ولو أنه مع ذلك يتطلب ما قد يعد أكثر تحايلاً فى الابتداء .

فإذا كان أولئك الذين يحرصون على تلك التصورات الشعرية القديمة ، حين يرون أن النجوم قد كفت عن العزف ، فإن المدرسة الحديثة تقول لهم : بأنه قد حل محلها عزف الأوركسترا (الجازبند) فى قاعة الموسيقى .

ومن الأمثلة الواضحة فى هذا السبيل ، أن ريتشارد لوجالين Richard le Gallienne قد اتخذ بدلاً مما كان يتغنى به من بستان زهور اليلاس الطبيعية زهوراً أخرى صناعية .. حين صار يتغنى بزهور اليلاس الحديدية المقامة على الشاطئ ، كما أن دافيد سون وقد أصبح فرجيل العصر الحديث ، يتحدث عن سرعة الحركة المتدفقة فى الشوارع والطرقات ، حيث يمكن القول باختصار: أن الاتجاهات الفنية التى كانت تستمد طابعها وصفاتها من النضارة الطبيعية ، قد تحولت فى التسعينيات (من القرن التاسع عشر) إلى ذلك الاتجاه الذى يقتضى أثر مظاهر الحياة فى المدينة ، تلك التى اتخذت من حيث الأساليب الفنية نضارة من نوع جديد .. ورغم أن هذا الاتجاه لم يكن جديداً فى الواقع حين كانت له جذور قديمة فى المدرسة الإنجليزية على عهد كل من صمويل جونسون وتشارلس لامب وتشارلس ديكنز .. إلا أن العودة إلى المدينة باعتبارها اتجاهًا مضاداً للرجوع إلى الطبيعة ، فهى من هذه الوجهة تتخذ

طريقاً مغايراً للأسلوب القديم . . فمثلاً عندما تتأمل ذلك الأسلوب الذى جاء به الفنان المصور ويستلر Whistler^(١) من حيث حدائته فيما يتصل بموضوعات المدينة ، إذ استطاع أن يعبر عن تقييم جديد للجمال ، عندما افقت نظر الفنانين بكلماته تجاه هذا الجمال المبتدع ، على النحو الآتى ، إذ يقول : عندما يخلع الليل على شاطئ النهر أستاره الشاعرية . . فإن المنازل تفقد وجودها فى ظلام السماء . . وأن المداخل العالية تصير مآذن شامخة ، كما تسمى تلك الأكواخ المتواضعة قصوراً فى ليل جهيم . . بل المدينة بأسرها تبدو وكأنها معلقة فى السماوات ، وكأن أرضاً ساحرة تمتد أمام ناظرينا .

يبد أن نظرة ويستلر لم تكن خالصة لوجه المدينة ، إنما هى خالصة لوجه الفن فحسب . . وإذ إنه بهذا التصور الشاعرى فى هذا المنهج الجديد الذى انتهجه ويستلر فى الفن التشكيلي ، حين حول وجهة التصورات عن جمال الطبيعة ، إلى تصورات تتعلق بجمال الفن ، بل بالأحرى جعل جمال الفن فى الاتجاه المضاد لجمال الطبيعة ، والإشادة بما هو صناعي ، والتسامى به عما هو طبيعي ، على النحو الذى يضع به الطبيعة فى مكان ومقام دون مرتبة الفن . كان قد أثار

(١) هو الفنان الأمريكى الأصل ويدعى جيمس أبوت ماكنيل وشهرته (ويستلر) ، درس الفن فى باريس وكان من باكورة إنتاجه التصويرى (الفتاة البيضاء) ، عرضت بصالون المرفوضين ثم استقر بعد ذلك فى إنجلترا ، وفى عام ١٨٥٩ عرض أعماله بالأكاديمية الملكية . . وقد قام بتصوير أشخاص ومناظر طبيعية وكثير من الصور الشخصية ومنها صورة والدته ، وكذا صورة الكاتب الإنجليزى كارلايل ، ويعتبر ويستلر المهد للجماعة الانطباعيين فى إنجلترا ، كما يعد من فناني نهاية القرن التاسع عشر (الانحدرين) وكذا (الدانديين) حيث كان من المنتمين لذلك الاتجاه الفنى نحو المدينة والمضاد للطبيعة ، وبذا يعد ويستلر كفنان تشكيلى يسير تحت شعار « الفن للفن » فى إنجلترا . . بيد أنه فى فنه يمتد بعيداً عن ذلك الانحراف الأخلاقى الذى السمت به جماعة المنحدرين لى حركاتهم الأدبية من المبكرين لهذا الاتجاه . وأن إحدى لوحاته التى تمثل « كوبرى باترسى القديم Old Battersea Bridge » وكذا لوحات أخرى رسمها منازل على الشاطئ تنبعث منها أضواء تنعكس على الماء Cremorne Lights لما تعبر عن تصوراتها الحديثة أصدق التعبير .

اهتمام الكاتب أوسكار وايلد ، ذلك الذى بهرته المحاولة ، والذى بلغت به
النشوة أقصاها عندما رأى ويستلر يتحدث عن شروق الشمس ، ذلك الكلام
الغريب المثير للعجب فى طرفه إذ يقول ، أن فى ذلك الشروق الممل .. تحاول
الطبيعة أن تمسك بأذيال الفن ، فما كان من أوسكار وايلد إلا أن أضاف
قوله ، أن ما يكشف لنا عنه الفن حقيقة ، إنما يمثل فيها نشاهد من جوانب النقص
فى الطبيعة .. وما تبديه مظاهرها من عدم نضوج عجيب ، إلى جانب خطواتها
الرتيبة والزائدة عن الحد فى الإملال . وما يظهر فى متباين حالاتها من صور
النقص المطلق .. ثم يستطرد ، لاشك أن للطبيعة أهدافاً طيبة .. بيد أنها تسير
على النحو الذى يقول به الفيلسوف اليونانى أريسطو (بأنها لا تستطيع أن
تبدىها وتجعلها ماثلة للعيان) وإنى عندما أنظر إلى منظر طبيعى لا يكون فى
إمكان أن أنفاضى عما فيه من جوانب النقص .. ومهما يكن الأمر فإنه
لمن الحظ السعيد بالنسبة إلينا ، أن الطبيعة تكون ناقصة على هذه الصورة ، وإلا
فانه يكون من المتعذر إيجاد فن على الإطلاق .. ذلك لأن الفن إنما يمثل
احتجاجنا الروحى (على هذا النقص) بل ومحاولاتنا النبيلة فى أن نعلم الطبيعة
أين يكون مكانها الخاص بها .. إن كل فن سىء إنما يصدر عن العودة إلى
الطبيعة والحياة ، والارتفاع بهما إلى مستوى مثالى .. ومع ذلك فربما
يتخذ كلاهما أحيانا كجزء من فن لمادة غفل (خشنة غير مصقولة) ولكن
قبل استخدامها يجب ترجمتها إلى مصطلحات فنية .. هذا إلى جانب أن الحياة
هى المقلدة للفن إلى أبعد حد ، عما يمكن للفن أن يقلد الحياة .. وإن هذه النتائج
ليست عن مجرد القول بتقليد الحياة للغريزة الفنية ، بل إن الواقع هو أن
مقاصد الوعى الذاتى للحياة فى أن تجد من يسر عنها ، وأن الفن هو الذى
يستطيع أن يهذى إليها أشكالا ذات جمال معين ، من خلال ما تحققه الطاقة
الفنية الدافعة إلى ذلك ،

ومع ذلك لم يكن الكاتب أوسكار وايلد وحده فى هذا الاتجاه الذى
يستند إلى هذه الأفكار والنصريات .. تلك التى تهب لها وجود الكثير من

الشراح والمفسرين ، حتى أصبحت حركة واعية تتخذ منها مضاداً ضد كل ماهو طبعى فى الفن . . حيث نرى على سبيل المثال أن كلا من ماكس بير هولم Max beerholm ، ووليم هنلى ممن يعضدون هذه الحركة ، ويدلون بأرائهم فيها . .

وإذا كانت هذه الحركة الجديدة فى ذلك الحين ، تتجه نحو ماهو صناعى وضد ماهو طبعى ، أو بالأحرى تتجه نحو المدينة ، فإن هذا يشير إلى أنه كان هنالك كفاح عنيف ، يشق الطريق نحو الحقيقة عن طريق المزاج الفنى ، إذ يتخذ رومانسية من نوع جديد ، وهى تلك الرومانسية التى تقوم على وضع مدنى حديث ، يميل لأن يكون أقل تعبيراً عن صور الحياة ، حيث كان تعبيراً عن صور الفن . . حقاً ؛ كان هنالك فن أقيم على أساس فكرى ، كى يشير إلى ماقد يكون ممثلاً لحالة عقلية .

إن صناعية العهد تلك التى تعبر عن نفسها بواسطة التعبير الشخصى ، كانت من الوجهة الجوهرية شكلاً من أشكال الدانديزم ، ولكن ليس ذلك الذى يعبر عن مجرد المظهر ، بل الذى يعبر عن ميل تجاه الحقيقة فيما يتعلق بمزاج فلسفى على النحو الذى نجده لدى الفيلسوف باربى دى أورفيللى Barbey de Aurevilly ، وكذا بصورة جادة فى شخصية شارل بودلير Baudelaire ذلك أن دانديزم بودلير ، إنما يعبر عن نفسه بصورة عرضية ، تتمثل فى الأجسام التى تغطيتها الأزياء فحسب ، حيث تكافح مآساتها بما فيه الكفاية على النحو الذى تبلغ به إشباعها الروحى . . ليس عن طريق الذوق ، كما كان الحال شأن قدماء المتصوفين ، حيث نرى فى أشعاره « أزهار السوء » ، أنه هو وأزهاره السيئة ، كانا نوعاً من أسلوب الدانديزم الروحى « أناقة الروح » ، إلا أن شعوراً حاداً بالإثم كان يوعز إليه بعدم مقاومة الشر . . وفى ذلك يبدو التناقض فيما كان بينه وبين المتصوفين القدامى ، الذين صاروا بدورهم من الدانديين الروحيين ، رغم أنهم كانوا يقاومون الشر .

لقد كانت رغبة بودلير على نحو أولئك الذين كانوا على شاكته ،
من حيث الكشف عن ذلك الفرح الخالد في الحياة . . ومهما يكن أمر
الدانديزم من حيث أنه يمثل أناقة لباس الجسد أو لباس العقل ، فهو ثورة
ضد الطبيعة . . كما أنه في واقع الأمر ثورة ضد الكلال والإعياء الروحي ،
الصادر عن تلك المصطلحات التي تقف حجر عثرة في طريق الحركات
الفنية الحرة ، تلك التي تقود نحو الإنطلاق . . سواء أكان ذلك بالنسبة
للأشخاص أو الأفكار ، أو بالنسبة للأدب والفن على حد سواء .
بيد أنه رغم ما يتسم به إنتاج بودلير الأدبي من جدة وروعة
في الأسلوب ، إلا أنه مع ذلك كان ينطوي على اتجاه إباحي خطير التأثير
من الوجهة الأخلاقية

آراء حول الاتجاهات الانحدارية والتقدمية

في نهاية القرن التاسع عشر

إن الانحدار في التسعينات رغم أنه كان انحداراً بالإسم فحسب ، في
نظر بعض المؤرخين الذين يرون أنه يمثل نهضة وحركة جديدة ظهرت في
فرنسا كما كان لها صداها في إنجلترا كذلك ، فإن هذه النهضة تتمثل في الحركة
التي بدأ بها تيوفيل جوتييه ، Theophile Gautier ، الذي كان يمثل حقيقة
ذلك المعبر القائم بين رومانسية فيكتور هيجو ورومانسية جماعة المنحدرين
والذين كان على رأس حركتهم كل من تيوفيل جوتييه نفسه وشارل بودلير
" Charles Baudelaire " ، وذلك عن طريق الأخوين إدموند وجولي
جونكور « Goncourt »^(١) وإذا كان للشاعر بودلير أثره بعد ذلك في جماعة

(١) إن جماعة الأدباء الطبيعيين الفرنسيين ومنهم ضمناً الأخوين دي جونكور
« de Goncourt » إدموند « Edmond » (١٨١٢ - ١٨٩٦) ، جولي « Jules » =

الانحداريين الجدد « Decadants » من الشعراء الرمزيين أمثال پول فرلين ، استفان مالارمييه ، رامبو ، جوري هويسمان ، فإن الرومانسية قد بدأت عرضاً في إنجلترا عن طريق الكاتب والتر باتر « Walter Pater »^(١) من ناحية دراسته وأبحاثه عن النهضة « Renaissance » في كل من الفن والشعر حيث انتهت بأوسكار وايلد في مؤلفه « دوريان جراي » وكذا قصة للكاتب الرسام أوبري بيردسلي .

يبد أن فرنسا مع ذلك لم تكن ذات التأثير الوحيد على الحركة الإنجليزية في هذا الاتجاه ، الذي يطلق على أصحابه أحياناً اصطلاح « المنحدرين » وأحياناً أخرى اصطلاحاً يسمونه (بفن الصدمة أو المفاجأة) « Shocking »

== (١٨٣٠ - ١٨٧٠) وأميل زولا ، جى دى مويسان ، وكذا الفولس دوديه ، جوريس كارل هويسمان . يعترفون جميعاً بأنهم قلامذة لسكل من : ستاند هال ، بالزاك ، فلوير . . . حيث يسجلون حقائق الحياة بدقة فوتوغرافية . . . وهم إذ يحرصون على تسجيل الحقيقة ، يتجنبون بطريقة صارمة أى محاولة تتخذ وضفاً فنياً على حساب الحقيقة . . . وإن الأخوين دى جونسكور يدهون ابتكارهم للمذهب الطبيعي على محو ادعائهم ، بابتكارهم للمذهب الرمزي . . . ولقد كان من أهم ما قاما به بالنسبة للفن التشكيلي ، أن قدموا الفن الياباني إلى فرنسا حيث كان له تأثيره على الحركة الفنية التشكيلية ، مما قد تلمس آثاره بوضوح لدى جماعة الانطباعيين وخاصة (مانيه) كما كان له صدى قوياً كذلك في الحركة التعبيرية لدى (فان جوخ) ، وكذا في المذهب التركيبي (التيكوين الموحد) في إنتاج « جوجان » . . . وكان آخر كتاب لأدمون قد حرره عن الفنان المصور الياباني الشهير « هو كوساي » .

(١) يعتبر والتر باتر إلى جانب كونه ذا أثر في الأدب الإنجليزي بأسلوبه الفريد في الشعر المشور ، أنه مع ذلك من المفكرين الجماليين المتأثرين بمذهب راسكين من الجمال والأسلوب المثالي للكتابة . . . إذ يقول راسكين « أقم بنا » من الضوركي تراه العين « فلقد دون والتر باتر آراءه من الفن والأدب حيث يعتبر كتابه الأحياء « Renaissance » من ألم ما كتب في هذا الموضوع ، وفي الفصل الأخير منه دفاع من الفلسفة الجمالية للحياة ، مما كان له تأثيراً كبيراً في الاتجاهات الجمالية بالنسبة للحركة الفنية في إنجلترا .

كما يعتبر كل من والتر باتر ، ادينجتون سيموندس « Symonds » من أبرز الجماليين « الصن الفيكنتوري فيها بين ١٨٧٨ إلى ١٨٩٥ .

Fine Art ، أو المفاجأة فن جميل، ذلك لأن الناشرين الإنجليز كانوا قد أصدروا ترجمة الأعمال الرئيسية لكل من الفيلسوف الألماني نيتشه ، الذى امتدح هذا الاتجاه ، وكذا لكل من تولستوى ، إبسن ، زولا ، ثم دانونسيو ، توجنيف . . ومع ذلك كانت الحركة الفرنسية ذات اهتمام خاص فى إنجلترا .

فن الصدمة أو المفاجأة

إن هذا الاتجاه يقترب إلى حد كبير من الحركة الجديدة للدانديزم ، إذ يقوم على المزاج والحساسية فى مختلف صورته وأشكاله التى تمثل الفن الذى يعمل على المصادمة مع الطبقة الوسطى .

فبينما كان الشباب الحديث لهذا العهد (نهاية القرن التاسع عشر) ينتهج أسلوباً للصدام مع هذه الطبقة البرجوازية حين اتخذ لذلك شعار « épater le bourgeois » وهو يعنى « سحق البرجوازية » ، وهو ذلك الشعار الذى أطلقه الكاتب فلوير ، Flaubert (١) على هذه الحركة الأدبية والفنية،

(١) إن جوستاف فلوير رغم أنه فنان واقعى ، ولكنه مع ذلك كان ذا مزاج رومانسى .. وإن قصة مدام بوفارى التى تعتبر من أشهر أعماله، إنما تمثل حنقه على البرجوازية وهى الطبقة الوسطى التى خرج هو نفسه منها . . وإذا كانت هذه القصة تمثل ملاحظة عميقة لما كان يحدث من شخصيات هذه الطبقة ، التى كانت تعتبر فى نظره مثيرة للسخرية والاستهزاء ، بل وأكثر ما تكون جذيرة بهذا الاستهزاء عندما تحاول الهروب من ذلك العالم الذى هاهنت فيه والتى هى جزء منه .

فإن أهم ما تتميز به هذه القصة ، أنها تمثل فهماً عميقاً للبواعث التى تغرى كلا من الرجال والنساء المنحررين أخلاقياً ، مع التمييز بين الشخصيات فى صورها المنحطة وتنويعها .. وبسبب هذه القصة هانى فلوير الاضطهاد ، حيث اعتبر هذا المؤلف سيئاً من الوجهة الأخلاقية من « مدام بوفارى » .

وبينما كان بعض النقاد يرون أن الكاتب كان متشدداً فى أخلاقيته دون رحمة أو إعفاء ، من حيث إصراره على أن يعيب الناس فى نطاق الدائرة التى قدر لهم أن يعيشوا فيها ، بدلاً من =

التي قامت بناء على تلك الضرورة التي اقتضت اندفاع الشباب بقوة على أثر تلك التصرفات التي اتخذت اتجاهها مضاداً لمطالبهم التي تقوم على مزيد من الحرية .

بيد أن هذا الشعار المذكور لا يعد أكثر من مجرد فكرة تعبر عن نفسها في الحياة كما هو شأنها في الفن كذلك ، حيث يكون الفن هو الممثل للدفاع عنها .

حقاً كان لهذه الفكرة عدداً من الشراح العمليين ، ولكن هؤلاء إذا كانوا بصفة عامة لا يخرجون عن الدائرة الفنية والأدبية ، فلقد أصبحوا من وجهة نظر الجماهير أسطورة من الأساطير في التسعينيات (السنين العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر) ذلك أن بعض الفنانين وصغار الشعراء ، قد استطاعوا أن يحققوا شهرة عن طريق ذلك السلوك الفني ، الذي يستند إلى الرذيلة . حتى أصبح استعمال المخدرات والممنوع من المغييات مثل الحشيش والافيون والخور وغيرها ، من الأشياء المعتاد تناولها في تلك الدوائر الفنية . . حين كانوا يتخذونها بحسب ادعائهم ، بأنها وسيلة من الوسائل التي تعمل على امتداد حساسيتهم إلى مستوى أرفع من ذلك الوعي العادي ، وما ينطوي عليه من أفكار وتصورات (١) . . ١١

أجل ، كانت هذه المرحلة ذات حساسية خاصة (بالإضافة إلى ما سبق) بالإشارة إلى الجنس ، حيث كانت الموضوعات التي اتخذوها في هذا الاتجاه

= ذلك الفناء الذي يدفع الفرد إلى الهروب من الحقيقة إلى مجرد عالم مسرحي . . أو بمعنى آخر الخروج على قيود العادات والتقاليد مع التحرر من المبادئ والقيم الممثلة الجذور في البيئة . (١) قد يبدو لنا بوضوح ذلك التناقض القائم بين ما تقوم به هذه الفئة من الأدباء والكتاب من حيث مهاجمتهم للطبقة البرجوازية من جانب ، وبين ما ينطوي عليه سلوكهم الأخلاقي من جانب آخر ، وإذا بعد هذا التصادم مع هذه الطبقة (التي حلت محل الأرستقراطية القديمة واكتسبت رذائلها) عمل إصلاح ، إلا أن سلوكهم المنحرف ، واتجاههم لها ينتجون نحو المجلس بالإثارة والإغراء ، لما يفتاق مع هذا الإصلاح الذي يهدفون إليه . . ١١

تطرق بأساليب إباحية مكشوفة ومفرطة في صراحتها . سواء كان ذلك في مقالاتهم أو قصصهم أو دراماتهم ، إذ تشير كلها إلى ذلك التعطش وتلك الرغبة الجامحة نحو تلك الثمار المحرمة مع الإعراف في الإثم .. وهكذا كان الضلال والشذوذ والانحراف سمة من سمات هذه الحركة في اتجاهاتها الأدبية والفنية .

إن ظهور مثل هذا الاتجاه الذي يتخذ صوراً من الانحرافات على هذا النحو في كل من الأدب والفن ، وما يحملانه من مظاهر الإغراء والجرأة والإثارة ، قد كان له فاعليته بين أولئك الناس الذين عاشوا عهوداً طويلة خاضعين للبيادى الأخلاقية ، التي كانت إذ ذاك على نحو قد يكون أكثر أو أقل ثباتاً .

وهكذا كانت السمة التي كانت تنسم بها نهاية القرن التاسع عشر ، وهي إن دلت على شيء . فإنما تدل على حالة ليست من الانحدار فحسب ، كما يطلقون عليها ، بل على درجة خطيرة من الانهيار الأخلاقي . . ومن هنا نرى أن المذهب القائم على نظرية الفن للفن ، والذي شق طريقه الإباحي منذ عهد بودلير (حيث تأثر به عدد غير قليل من قصاصين وشعراء وفنانين) كان يضم تحت لوانه كل تلك الشعارات السابق ذكرها من الداندية والانحدارية والرمزية وكذا اتجاه المصادمات والمفاجآت .. الخ ، تلك التي قضت على معظم القيم من ميتافيزيقية وأخلاقية عدا القيمة الجمالية ، ولعل هذا هو السبب المباشر الذي من أجله حرصت جميع المذاهب التقدمية المعاصرة في الفنون التشكيلية (التي بلغت الحد الأقصى لتفرعها وتشعبها في القرن العشرين) على إسقاط القيم بحجة أنها تقف حجر عثرة في سبيل انطلاقها ، من حيث بلوغ أرفع مستوى لحرية التعبير في الأفكار والطرق الأدائية . إذ نرى في طليعة القيم التي عمل أولئك الفنانون التقدميون على إسقاطها ، القيمة الأخلاقية (١) .

(١) إنه رغم ذلك الانحدار الأخلاقي ، وتلك المثالب التي وقعت فيها الميئات الفنية والأدبية ==

ثم القيم الجمالية ، وقد احتفظوا بعد ذلك بالقيمة الميتافيزيقية . وذلك في سبيل إعطاء العمل الفني ذلك البعد الذي لا يوجد في غيره من الأعمال الفنية الكلاسيكية والأكاديمية ، وهو ذلك البعد الذي يعبر عن جواهر الأشياء ، ومضامينها وحقائقها .

ولما كانت حصيلة الفنون والآداب من تلك الأفكار والتصورات التي لعبت دوراً هاماً في السنين العشر لنهاية القرن السابق الذكر ، لم تكن قاصرة على أولئك الأدباء والفنانين الذين سبق الإلماع إليهم فحسب ، بل كان هنالك بالإضافة إليهم عدد آخر من الأفاضل ، نذكر منهم على سبيل المثال : الموسيقار فاجنر الذي كان لأوبراته ودراماته وموسيقاه ذلك الأثر المباشر ، الذي انتقل بذلك البعد الميتافيزيقي والأداء الرمزي من نطاق الموسيقى إلى نطاق الفن التشكيلي .

كما كانت آراء هذا الفنان تسبق عصره وتتطلع إلى فن المستقبل حين قال : « إن الفن سيصبح الرسول والقانون المنظم لإبداع المستقبل في صورته الشاملة » .

تحدى برناردشو الشعار «الفن للفن»

ودعوته إلى سبيل الحياة

ثم نرى بعد ذلك أن الشخصيات التي كانت ذات أثر بارز في تحدى الأوضاع الفاسدة التي سادت نهاية القرن التاسع عشر ، على النحو الذي سبقت

على النحو الذي سبقت الإفاضة فيه ، فإن الإنتاج مع ذلك كان يحمل بذور التجديد والابتكار ، التي أبنعت ونضجت ثمارها فيما بعد ، سواء بالنسبة للحركة الأدبية ذاتها ، أو بالنسبة للحركة الفنية التشكيلية المعاصرة . . . حيث تختلط العناصر الفنية الإبداعية مع العناصر المنحدرة والمفعمة بضروب الرذيلة .

لقد كان هذا هو السبب الذي من أجله أشرفت إلى أن مرحلة التسمينات من القرن التاسع عشر لم تكن انحذاراً مطلقاً . . نظراً لما تنطوى عليه من الانهجانات والنظريات الفنية المتحدثة ، التي أسهمت في الحركة التقدمية للقرن العشرين في كل من الأدب والفن .

الافاضة فيه ، وهو الكاتب الألمى ، برناردشو ، الذى شق لأفكاره وآرائه وتصويراته اتجاهها مضاداً لمذهب (الفن للفن) حيث يتجلى هذا النحى فى أسلوبه الذى ينطوى تحت لواء ، الفن فى سبيل الحياة ، الذى يبرز لنا اهتماماته بتلك الآراء التى توضح لنا وظائف الفن الاجتماعية فى صورتها الاشتراكية حسبما نجد ذلك واضحاً كل الوضوح فى إنتاجه الفنى الدرامى ، ولو أن جدور هذا الاتجاه مع ذلك ترجع إلى تأثر برناردشو بالكاتب الفيلسوف النرويجى هزريك إيسن ، كما نجد صدق آرائه فى ذلك الرباط الذى يربط فيما بين الفن وبين كل من الحياة والحضارة لدى الفيلسوف الأمريكى جون ديوى^(١) حيث كانت تتجه آراؤهم جميعاً إلى القول بمزيد من الحرية ومزيد من الخبرة والتجربة . ثم مزيد من الحياة التى يجب أن يحياها الإنسان .

ولننظر الآن إلى بعض ما جاء فى أقوال برناردشو وتحديه لتلك الحركات الفنية التى كان يتزعمها أولئك الذين يطلق عليهم « المنحدرون » ، سواء من حيث نزوعهم إلى الفردية ، أو ما يتصفون به من الانحرافات الأخلاقية إذ يقول « إن أولئك المنحدرون ، الذين يعملون تحت لواء « الفن للفن » قد يبدو على أغلب الاحتمالات أنهم يعنون نفس ما يتضمنه شعار « الفن فى سبيل الحياة » ، بيد أنهم مع ذلك يرون الحياة من جوانبها الصارمة العنيفة ، ومن اتجاهاتها الفردية ، بينما يعنى الفن فى سبيل الحياة شمول الغاية التى تكتنف الإنسانية فى اتساعها الرحيب ، كى تحقق الروح الجماعية (بين شعوبها وأفرادها) . . . وبينما نجد أن فكرة الفن المنحدر ، إنما قامت فى سبيل الفردية فحسب ، حيث لا تنظر للإنسانية فى مجموعها إلا باعتبارها خلفية باهتة للصورة الفردية . . . بينما كانت وجهة النظر الصاعدة (يقصد

(١) رهم ما ينطوى عليه فلسفة جون ديوى التى يطلق عليها اصطلاح « الأدائية » المنفرعة من الفلسفة البرجماتية من الآراء التى ترى من طرف خفى إلى المبكيات قبلية .

سبيل الحياة) ترتقى بهذه الخلفية إلى مقدمة الصورة (بمعنى أنها تعطى للانسانية في مجموعها الاهتمام الاول) حيث تشاهد الحياة في الصورة الاشتراكية ككل . . كما ترفض رفضا باتا السماح للاستغلالات والابتزازات الفردية ، وهنا نجد أن برناردشو إذ يعتقد هذه النظرية عن الحياة ، فهو كذلك يكدح في سبيل تدعيمها واتساع نطاقها ، بما يغرسه فيها من المبادئ التي تنطوى عليها وجهة نظره ، وما تتضمنه من آراء وأفكار تخدم رسالة الفن الحقيقية ، وتوجهها في الطريق الصحيح حيث يقول : إن الفن الجميل على جانب كبير من الحيلة والدهاء والاعراء ، كما أنه واسطة ذات فاعلية وتأثير لهما أهميتهما بالنسبة لنشر الوعي الأخلاقي في العالم . . عدا أن يكون ذلك متعلقا بالخلق الشخصي الفردي . . ثم يستطرد : وإني لأتقاضى عن هذا الاستثناء في سبيل فن هذه المرحلة ، لأن العمل فيها إنما يكون عن طريق عرض أمثلة تعبر عن السلوك الشخصي ، تلك التي يمكن تفهمها والتي يبدو أثرها في تزاخم أولئك الذين هم من غير ذوى الملاحظة والتأمل . . والذين تعد الحياة الحققة في نظرهم وكأنها لا شيء . . ، وفي هذا الرأي السابق لبرناردشو عن الفن يبلغ تهكمه وسخرينه أقصاهما بالفردية ، وذلك من الجانب المتعلق بالكثرة ، تلك التي ليس لديها من الوعي الفني ما يمكنها من النظر إلى الحياة ، تلك النظرة التأملية الجديرة بها ، عن طريق الفن . .

وفي مقال له عن الحرية ، عمل على توضيح آرائه عن القيمة الأخلاقية للفن ، وفي هذا المقال ، يعبر لنا الكاتب الكبير عن تأثره بوجهة نظر كل من راسكين ووليم موريس باعتبار أن الفن كعمل ممتع ، كما يشاركما في هذا الرأي كل من تيوفيل جوتييه وشارل بودلير ، وفي ذلك يقول برناردشو : إن الفن الذي يطالبنا باحترامه يجب أن يصمد أو يسقط أمام ما يدعيه من التهذيب والارتفاع بأحاسيسنا وخواعنا الفكرية . . بل وكذلك كل من الرؤية والسمع والشم والذوق ، كي تصبح كلها على مستوى عال يمكننا من

بالقدرة على النقد ، مما يجعلنا نقف موقف المحتجين بحماس شديد ضد القبح والفضواء ، وتناقض الحديث وتنافر الأسلوب ، وعدم انسجام الملابس . . . حيث يكون اهتمامنا منصبا على الاستمتاع بكل ما يسهل من الموسيقى وكذا الهوام الطلق ، وذلك إلى جانب إصرارنا على إعداد ما هو ضرورى للراحة . والاحتفاظ بآداب السلوك ، مع العناية بالنظافة وبكل ما هو صحى ، وأن نكون لدينا تلك المصانع التى تنتج الحسن الجيد من الملابس والأوعية والأدوات ، مع توفر المظهر المذهب . . . وإلى أبعد من ذلك نرى الكاتب يهدف إلى الإصلاح عن طريق الفن فى مختلف صور الحياة ، وذلك بالإضافة الى ما سبق عرضه ، حيث يجعل من رسالة الفن دعامة كبرى للارتقاء بالإنسانية فى شتى وجوها الحضارية ، والتسامى بكل جوانبها الاجتماعية والفكرية والنفسية والخلقية . . . ومن ثم يستطرد فيقول : وإن على الفن أن يسمو بصفاتنا الحسية والأخلاقية ، ويوطد بيننا روح العدالة والمشاركة العاطفية . . . ويرتفع إلى أقصى مستوى بمعرفتنا وثقافتنا الذاتية . . ثم عليه إلى جانب ذلك أن يمدنا بالقدرة على ضبط النفس ، والدقة فى العمل مع احترام الذات . . كما يجعلنا متسامحين عن مساوىء الآخرين وظلمهم لنا وقسوتهم علينا . . كما ينأى عن السطحية وصور التبذل . . .

وإن الفنان أو الرسام الأصل ، هو الذى يتجاوب مع كل هذه الاعتبارات المتعلقة بأحاسيسنا الفيزيقية والأخلاقية . . وذلك بتغذيتها بمختلف نواحي الإنتاج الفنى من ابتداع الصور ومبتكرات الموسيقى . . أو إنشاء الأبنية والحدائق الممتعة ، وكذا ما تنفس عنه الأقلام من الأشعار والقصص والمقالات والدرامات ، تلك التى تخاطب العقول والأحاسيس السامية . . وتتيح المجال لخصائصنا الحسية والفكرية ، حيث النشاط المتنوع فى صورته الرائعة الممتعة .

إن أعظم فنان إنما هو ذلك الذى يثب بتصوراته إلى ما وراء مطالبنا ،
حيث يعمل على إمدادنا بأعمال على مستوى عال من الجمال . . ثم الاهتمام
الزائد بالقضاء على تلك التصورات القائمة البالية . وما يصاحبها من غرابة
و . . . فيما يطلبه الأمر من إحساس جديد ، يكون له ذلك الامتداد
، وتلك الأبعاد التى تدفع بالنوع الإنسانى قدماً إلى الأمام . .

وهذا الذى نتحدث عنه هو الذى من أجله نسأل أنفسنا ، لماذا نحن
نقيم الفن . . ؟ وأن هذا هو الذى يجعلنا نقول أيضاً : لماذا نشعر بأن أولئك
الذين يحطمون الصور وكذلك المنتمون إلى مذهب المتطهرين Puritans
إنما يهاجمون فى واقع الأمر أشياء ذات قداسة ، من حيث فوائدها التى تعتبر
أكثر أهمية من نظرياتهم التطهيرية . . ! ومن ثم كان هذا هو الذى يدفعنا
أخيراً إلى القول : « لماذا اكتسب الفن رضا الدين » . ثم يستطرد برناردشو
فى سخرية مريرة قائلاً : « هكذا يكون شأن أصحاب الحوائيت فى لندن ،
أولئك الذين يبدون كراهية ضارية للفن بالتأثير القهرى للكنيسة ، عن غير
إدراك أو تبصر . . وبينما ينصب جل اهتمامهم على تلك الصور الفوتوغرافية
الممثلة للمشاهير الجدد . . بينما لا يثير لديهم أى انتباه إذا ما شاهدوا على
سبيل المثال لوحة من لوحات المصور الإسبانى « فالسكيس » الممثلة لإحدى
الصور الشخصية بالمتحف الوطنى . .

وعلى هذا النحو نرى أن المجلس البلدى يرحب بصرف المبالغ الطائلة
على عصاة مفتشى المجلس ، وعلى نماذج مقلدة لآثار تاريخية . . !

وظيفة الفن الاجتماعية كما يراها تولستوى

ولم يكن برناردشو ومن قبله إبسن وحدهما فى توجيه الأذهان نحو
تلك الجوانب الاجتماعية ، بل كان أيضاً من ساروا فى هذا الاتجاه كذلك

الكاتب الفيلسوف الروسى ، تولستوى ، حيث يحدد فى كتابه : ما هو الفن ..؟
وظيفة الفن الاجتماعية ، إذ يعبر عن ذلك بقوله : « إن الفن ليس على النحو
الذى يتحدث عنه الميتافيزيقيون (فلاسفة ما وراء الطبيعة) بأنه مظهر لما
وراءه من فكرة الجمال أو الإله .. وهو بعد ليس ذلك الذى يراه
الفسولوجيون (علماء وظائف الأعضاء) الجماليون بأنه مجال للعب الذى
يستنفد ما قد يكون لدى الإنسان من طاقة زائدة .. كما أنه ليس تعبيراً عن
الانفعالات الإنسانية بعلامات ظاهرية .. وهو ليس أيضاً إنتاجاً للأشياء
الممتعة .. وهو فوق كل ذلك ليس بلذة ، بل هو واسطة الاتحاد بين البشر ..
حيث يجمعهم معاً عن طريق ما بينهم من المشاعر المشتركة .. مما يعتبر
ضرورة تحتها الحياة ، ويدفع بها التقدم فى سبيل سعادة الفرد والجماعة
إلى الأمام ...»

إن محاولة تولستوى فى هذا الرأى الذى قدمه عن ماهية الفن ، إذا كانت
قد اتخذت أسلوباً مغايراً يخالف آراء الكثيرين من الكتاب والفلاسفة
الذين دونوا نظرياتهم عن الفن ، سواء منهم القدامى أو الحديثين .. إلا أن
بحمل رأيه مع ذلك إذ ينصب على الجانب الاجتماعى الذى يوطد العلاقات
بين البشر ، حيث يعتبر المحور الأساسى لمفهوم نظريته عن الفن ، لما يعد معه
الكاتب من المعبرين عن جوهر رسالة الفن من وجهتها السامية ، وذلك إلى
جانب تلك الآراء والأفكار القيمة التى قدمها لنا برناردشو .

* * *

ولعل بعد هذا العرض الذى سبق تقديمه لتلك الآراء والنظريات ذات
الفيض المتدفق بتلك التيارات المختلفة ، التى حفلت بها نهاية القرن المذكور ،
وخاصة السنين العشر الأخيرة منه .. فإنه يمكن القول ، بأن هذه المرحلة
لم تكن شراً خالصاً رغم ما اشتملت عليه من المتناقضات ، حين كان عامل

الانحراف الأخلاقى من جانب، يقابله عامل الإصلاح الاجتماعى من الجانب الآخر ، وحين كان التركيز على ما هو مدنى ، متعلق بالمدينة ، ، يتخذ اتجاهاً مضاداً لما هو كائن فى الطبيعة .. وفوق هذا وذاك الاهتمام بالابتكار الفنى فوق الاهتمام بجانبى المدينة والطبيعة .

ومهما يكن الأمر ، فقد كانت هذه المرحلة من الأهمية بالنسبة للفن المعاصر بمكان كبير ، ذلك لأن الحصيلة الضخمة التى أنجزت فيها من المفاهيم والأفكار والنظريات الفنية رغم ما كان فيها من تضارب ، فإنها مع ذلك تعد تراثاً من الأعمال ذات القيمة الفكرية والأدائية العظيمة ، التى أغنت الحقل الأدبى والفنى إلى حد كبير .. حيث كان لتفاعل هذه الآراء وما تنطوى عليه من الأسس والمبادئ النظرية والفنية ، وبلورتها فيما بعد بما يتفق مع ما تهدف إليه الحركة التشكيلية التقدمية ، أنها دفعت الفن فى القرن العشرين فى وثبات جريئة إلى الأمام ، منذ كانت فى نفس الوقت صدى لما استحدثت من النظريات العلمية والفلسفية ، تلك التى ظهرت آثارها فى صور وتماثيل ذات أشكال متباينة فى الأفكار وطرق الأداء للمذاهب الفنية الحديثة ، التى أفسحت المجال حقاً للانطلاق فى آفاق شتى من مبتكرات الأساليب الفنية ومستحدثات طرق الابتداع .

ومن ثم كان أوائل المبتدعين لمبادئ النظريات التشكيلية المعاصرة ، وإن كان معظمهم قد أخذوا عن غلاة العاملين تحت لواء «الفن للفن» ، بعض مبادئه تلك التى تقوم على إسقاط القيم مع استحداث أساليب مضادة فى طرق الأداء ، فإنهم جميعاً وبدون استثناء ، قد استفادوا من العاملين فى سبيل الحياة ذلك المبدأ الذى يقوم على الشمول ، فيما يعبر عن الإنسانية فى صورة التعميم والإطلاق .. ولم يأخذوا بذلك الاتجاه الفردى الذى هو قوام الفرق المنحدرة التى تسير خلف شعار «الفن للفن» .

ومع ذلك فقد كان العامل الأساسى الذى تدور حوله ربحى الحركة الفنية المعاصرة بصورة عامة، قد خالف الشعارين السابقين واتخذ من بينهما شعاراً أسى ، فبدلاً من «الفن للفن» ، أو «الفن فى سبيل الحياة» ، فقد شق طريقه ، نحو «الفن فى سبيل الحقيقة» .

ومن أجل ذلك كانت الصورة الابتكارية للعمل الفنى المعاصر فى أى مذهب من المذاهب ، تعبر عن مضامين الأشياء كما يمكن لخيال الفنان وتصوراته القائمة على خبراته الفنية أن يتوهمها ويتخيلها ، وهو بذلك إنما يعطى المشاهد تلك الصورة الوجدانية التى يحس بها من أعماقه عن حقائق الأشياء وجواهرها ، أو المعانى التى تنطوى عليها ، وهو بذلك إنما يستمد من الأشياء تلك الصورة المعبرة عن المطلق المشاهد .

الحركات التقدمية في الفنون المختلفة

وتأثر بعضها ببعض في نهاية القرن

لقد سبق الإيضاح بالشرح والتفصيل عن شتى العوامل والمؤثرات التي حفلت بها السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر، وهي تلك المؤثرات التي كان لها انعكاسها البالغ من بعض الفنون إلى البعض الآخر، مما أدى إلى تغيير اتجاه بعض الحركات للفنون الخمسة المعروفة بالفنون الجميلة (وعلى وجه خاص الفنون التشكيلية، من تصوير ونحت وكذا فنون الأدب والموسيقى). انتقل بها أحيانا من الأوضاع الكلاسيكية إلى أوضاع تقدمية، كما انتقل أحيانا أخرى إلى بعض الآخر من اتجاهات تقدمية معتدلة إلى تيارات متشعبة أكثر تطرفا. . . حيث كان الفنانون في الاختصاصات المتباينة يستوحون من بعضهم ما قد وصل إليه فريق منهم في تخصصه من مبادئ. وقيم مستحدثة. أو أساليب جديدة مبتدعة، يرى الفريق الآخر الاستفادة منها، وذلك بالعمل على تطويرها في اتجاهاته الابتكارية. . . ولنعطى مثالا لذلك عن بعض ما حدث في هذه المرحلة التاريخية :

ذلك أنه بينما كان الفن الموسيقي الأوروبي قد اصطبح في هذه الفترة بالمبادئ الفنية التي استحدثها الموسيقار الألماني «فاجنر»، بينما كانت دوافع الطموح، تدفع ذلك الموسيقار الفرنسي المدعو «ديبوسى»، إلى ابتداع موسيقى فرنسية ذات طابع أصيل، ومتحررة كل التحرر من سلطان ونفوذ تلك الموسيقى الفجيرية التي طغت مبادئها الفنية في كل من الدراما والأوبرا، وما يتبع ذلك من سيمفونيات، على مشاعر الجماهير وعقول النقاد في ذلك العهد. . . حيث لم يكن الطريق مع ذلك ممهداً أمام ذلك الموسيقار الشاب، ولكنه بالإرادة القوية والعزيمة الصادقة، استطاع مع البحث المتواصل، واتصالاته الدائمة بالعديد

من الفنانين سواء منهم النفكيين والكتاب أو الشعراء والموسيقين ، أن يستلهم منهم ما يحقق ذلك الهدف الذى كان حلم حياته وشغله الشاغل .

وإذا كانت باريس تستطيع أن تقدم الكثير مما لديها فى هذه الفترة ، فإن المؤرخين فى الثمانينيات والتسعينيات من القرن التاسع عشر ، لم يكونوا من الكتاب بالقدر الذى كانوا فيه بالآخرى من المصورين ، أولئك الذين كانوا يعبرون فى ذلك العهد عن المدرسة الباريسية أصدق التعبير . .

ذلك أن مقاهى ومختبرات التى كانت مجالا للالتقاء الفنانين من جميع الأشكال والألوان . حيث نخص بالذكر منها قهوة « weber » منذ كانت المكان المفضل لكل من المصور « تولوز لوتريك » ، والكتاب « أوسكار وايلد » ، حين كان « ديوسى » يتقابل فى هذا المكان مع مختلف الشخصيات من الفنانين ، بحسب اهتمامه بالأفكار والمبتدعات الحديثة . . إذ نجد أنه فى عام ١٨٩١ كان « ديوسى » قد تقابل مع الفنان « إريك ساتى » الذى كان يعمل إذ ذاك كعازف على البيانو . . حيث كان لهذا التعارف أثره فى الإبقاء على ما بينهما من صلات زمنا طويلا . . كما يمكن القول بأنه كان لذلك أثره فى مستقبل ديوسى الفنى وموسيقاه ، ورغم أن « ساتى » لم يتخذ فى الموسيقى ذلك الاتجاه الجدوى شأن غيره من الموسيقيين ، إذ كان يبتدع فيها تلك الأساليب المرححة الفكاهية ، تلك التى كان ينظر إليها النقاد فى ذلك الزمن على أنها أعمال بهلوان مخرج . . بينما أصبح الأمر مختلفا بالنسبة لهذا الموسيقار فى عالم اليوم حيث يعتبره النقاد المعاصرون بأنه من أمهر المجددين فى عصره .

إن من الحركات الفنية الكبرى التى أثارت اهتمام المفكرين منذ عام ١٨٨٠ كانت حركة « التأثرية » فى ميدان التصوير . . وكذا الحركة « الرمزية » فى مجال الشعر . . حين نشأ عنهما نقاش طويل وجدل عنيف . .

وبينما كانت الحركة التأثرية أعظم الإثنتين أهمية . . إذ مع الزمن استطاع المصورون التأثيريون أن ينالوا نجاحاً بعيد الأثر، ونصراً كبيراً بتدعيم موقفهم أمام الجماهير . . بعد أن قاسوا من السخرية والتندر قسطاً غير قليل ، لعدم فهم المجتمع للقيم والمبادئ التي تقوم عليها حركتهم الفنية ، تلك التي أيدوها فيما بعد كبار النقاد بعد أن عرفوا أهميتها العلمية ، وأبعادها الفنية من الوجهة الأدائية .

بينما كان . ديوسى ، من أشد المشايخين حماساً لهذه الحركة ، ومن المؤيدين المتعصبين لها ، لفهمه مبلغ أثرها في مجال الاستحداث والابتكار ، سواء من الناحية النظرية العلمية . أو من حيث الأداء الذى يقوم على التقسيم اللوني للطيف الشمسى ، وتأثر ألوان الأشياء والأشكال في الطبيعة به ، على النحو الذى قام به قادة هذه الحركة من أمثال : مونييه ، مانيه ، رينوار ، ديجا ، بيسارو وغيرهم . . ممن تبعم في محاولاتهم الجادة في هذا الاتجاه ، الذى يعمل في سبيل الخروج على مألوف المطابقة الفنية لحرفية أشكال الطبيعة في صورة نسبية ، نظراً لأن الحركة ، التأثرية ، ليست ذات أثر بارز في الخروج على أوضاع الأشكال الطبيعية (على النحو الذى نلسه في المذاهب التقدمية المعاصرة) إلا من حيث التحليل اللوني الذى ساعد على وجود انسجام وشاعرية ونضارة لونية ، أو من الناحية المتعلقة بالجرات الجريئة للفرشاة على النحو الذى سار عليه المصور « سيزان » في إنتاجه الانطباعى ، التأثرى ، مع استخدام تلك الألوان المنشورية ، وذلك إلى جانب العديد من المبادئ الفنية الأخرى .

ولما كان ديوسى فوق كل تلك الإعتبارات السابقة الذكر ، يعجب بشجاعة أولئك الفنانين الانطباعيين ، التأثيريين ، وثباتهم في تصديهم ومقاومتهم لرد الفعل مهما كان أمره ، ومهما بلغت حدته ، فمن ثم كان لهذا

الاعجاب الشديد أثره . في أن أطلق على حركته الابتداعية في الموسيقى
المصطلح ، التأثرية : Impressionism ، وذلك رغم ما تتضمنه موسيقاه من
المبادئ والأفكار التي تعطي التأثير الإيحائي عن طريق الرمز ، حيث يرجع
تأثره بالمذهب الرمزي في ذلك الحين إلى شاعرين فرنسيين عظيمين
سبق الإلماع إليهما باعتبارهما من كبار القادة الذين مهدوا الطريق لهذه الحركة
الرمزية . ، فالأول هو الشاعر دشارل بودلير ، الذي كان بحكم ميوله وغريزته
الفنية ، مغرما إلى حد كبير بالسكاتب الأميركي ، إدجار ألان بو ، حيث
استطاع أن يدخل على الأدب الفرنسي تلك الأفكار ذات الشاعرية الغريبة
بموجباتها وتصوراتها المربعة ، والتي كان الباعث عليها تأملاته الباطنية
المريضة ...! وكان الشاعر الثاني هو د بول فرلين ، الذي يعتبره النقاد بأنه
الرجل اللغز . ، فيما تنطوى عليه طبيعته الشهوية المحتدمة ، التي أودت به إلى
إدمان المخدرات والإغراق في الجنس (شأنه في ذلك شأن بودلير) إذ
كان يمزج في شعره ما بين التصورات التي تقوم على التبدل ، وبين روعة في
الأسلوب الشعري النادر في رفته التعبيرية . . . حيث أمكن لفرلين أن يقدم
للأدب الفرنسي ذلك الاتجاه المبتكر ، الذي استطاع عن طريقه أن يحطم
القواعد والأسس التي يقوم عليها الشعر المنظوم ، من حيث استخدام
الأوزان ، حين استعاض عن ذلك بالإيقاع الموسيقي ، الذي يستند إلى
الجرس اللفظي . . . إذ يهدف بهذا الأسلوب إلى تداعي الخواطر عن طريق
الإيحاء الذي يعطى الإشارة بالرمز . . . حيث يكون في الإشارة ما يوحي
بالشيء دون وصف الشيء في حد ذاته ،

ومن هنا يمكن القول بأن « الموسيقى » ديبوسي ، قد استلهم من
الاتجاهات التصويرية لدى الفنانين الانطباعيين « التأثيرين » ، من جانب ،
والاتجاهات الإيحائية عند الرمزيين من جانب آخر ، (وهو في سن
الأربعين) ذلك الفن الموسيقي الانطباعي « التأثري » ، الذي كان يحلم بالوصول

إليه يوما ما ، متمثلا في أعماله الموسيقية التي قام بها خاصة بعد انجازه لأوبرا
ملياس وميليزاند (للكاتب الهولندي ميتزلينك) أمثال : البحر ، المرحلة ،
ركن الأطفال الخ ، . وكلها موضوعات موسيقية تعطي المؤثرات الصوتية
للألحان المستمع ، بما ينطوي عليه مضمون هذه الصور الإيحائية التأثرية .

ومن هذا الاتجاه في الاستحداث والابتكار الذي سلكه ديوسى ؛
نمكننا أن ندرك بوضوح كيف استطاعت الحركة الفنية التشكيلية ، أن تعكس
بدورها إلى الموسيقى من الأفكار والتيارات المذهبية ، ما ساعد على ابتداع
أسلوب جديد لم تعرفه الموسيقى الفرنسية من قبل . ، وحسبما رأينا فيما سبقت
الافاضة فيه ، كيف توحى الفنون المختلفة إلى بعضها من المبادئ والقيم
الابتكارية ، ما دفع بالآفاق الثقافية إلى مستوى لم يكن معهودا قبل هذه الفترة
من نهاية القرن التاسع عشر .

تباين وجهات النظر بين الكلاسيكية والمودرنيزم

في سبيل الشرح بالتفصيل عن الصراع المخدم القائم بين أنصار الفن القديم الذي يمكن أن نطلق عليه بصورة عامة اصطلاح الكلاسيكية ، أو الاتجاه الأكاديمي ، وبين أنصار الفن الحديث تحت اصطلاح المودرنيزم ، سبقت لي الإفاضة عن ذلك في كتابي المعروف باسم (مذاهب الفن المعاصر) حيث أعطيت صورة شاملة عن وجهات نظر كل من الفريقين في قالب محاورة مبتكرة ، توضح للقارى السمات الرئيسية لهذين الطرازين من الفنانين اللذين يقف كل منهما في اتجاه متعارض مع الآخر ، ويناقضه في مختلف الاتجاهات المذهبية والأساليب الأدائية . وتعدد صورها في كليهما .. ولو أن المذاهب المعاصرة ، قد تفرعت في الآونة الأخيرة وتشعبت منها اتجاهات يضيق المقام لحصرها .

وإذا كنت إذ ذاك قد جعلت الحوار بين كلا الفريقين المتنازعين على شكل مناظرة ، يبدو فيها مبلغ تعصب كل فريق لوجهة نظره التي يحرص على تدعيمها بالأسس الجوهرية والمبادئ والقيم التي يستند إليها في دفاعه ، حيث اتخذت في ذلك وسيلة الأسلوب الديالوجي ، الذي ضمنته وجهة نظري فيما يتعلق بالنظريات العلمية التي تقوم عليها الناحية المذهبية الكلاسيكية ومبادئها المثالية ، ثم المودرنيزم الذي يحرص على هدم الكثير من القيم سواء منها الجمالية أو الأخلاقية مع الاحتفاظ بالقيمة المينافيزيقية .

ولما كان هذا الموضوع الذي نحن بصدد من حيث الصراع وأوجه الاختلاف بين كل من الفن القديم والفن الحديث والأبعاد الحقيقية التي توضح أهدافهما ، وما لذلك من أهمية خاصة بالنسبة لهذا الكتاب الذي يقوم على دراسة الأسس التاريخية للفن المعاصر ، والكشف عن جذوره العميقة

فمن ثم رأيت أن أزوده بمقتطفات من كتاب لمؤلف فرنسي عاصر هذا التطور الخطير ، وهو الكاتب الفنان هوتكير ، الذي يأتي مقاله تحت العنوان الآتي :

ملاحظات لمؤلف فرنسي عن الفن المعاصر

وإني إذ أقدم فيما يلي مقالا لهذا الكاتب الفنان الفرنسي الذي يدعى لويس هوتكير عن التصوير الحديث ، فإن هذا المقال يحتوي على نبذة مستمدة من كتابه (ملاحظات حول الفن المعاصر) سبق أن نشره في عام ١٩٢٩ حيث يمثل حديثه مرحلة هامة من المراحل التاريخية لهذا الفن ، الذي بدأ في أواخر القرن التاسع عشر .. ومن ثم رأيت أن أزود هذا المقال ببعض الشروح التي تعطى للقارى* الوضوح الكافي لرؤية الهدف الذي يرمى إليه الكاتب الذي يعتبر من أصدقاء مصر القدامى حين كان مديراً عاماً للفنون الجميلة بها . ولعل أهمية المقتطفات التي نقلتها عن كتابه في هذا المقال القيم ، تشير إلى أنه مؤلف فنان عاصر أطوار الحركة التشكيلية التقدمية في فرنسا عن كثب . واستطاع أن ينقل إلينا ملاحظاته عنها من خلال ثقافته وخبراته الفنية .

ولأنه بصدد ما يدور حول كل من الفن القديم والحديث من آراء يحدثنا مسيو هوتكير مدير متحف لوكسمبرج عن وجهة نظره ، فيبدأ بتوضيح الظروف والملابسات التي كانت تصادف الفنانين الذين يريدون التحرر من الأوضاع التي ينهج عليها الأكاديميون من المصورين والمعماريين ، الذين يسيرون على الأنماط الفنية الكلاسيكية فيقول :

« إن من يتجول ويجوس خلال المنشآت التاريخية بباريس ليشاهد إنتاج الفنانين ، فإن دهشته في مواجهته للوحاتهم ، لا تكون بقدر أقل من دهشته عند معاينته لتماثيلهم .. فلقد كانت أعمال التصوير في الماضي ، تقدم

إنتاجاً متنوعاً عما كان عليه الحال في الإنتاج المعماري ، إذ نرى على عهد نابليون الأول ، حين كانت أعمال البناء تخضع للضرورات الاقتصادية والمادية .. وبينما تقتضى أعمال المهندسين المعماريين الاهتمام بتلك الضرورات ، بينما لا يحسب المصورون لها حساباً إلا بالقدر اليسير ، الذى يوفر لهم أدوات إنتاجهم .. وعلى فرض أن كلا من المهندس المعماري والمصور ، كان لهما من دخلهما فيما قبل الحرب (وهو يعنى هنا الحرب العالمية الأولى) ما يسمح لهما بأن يعيشا مستقلين ، كما يتيح لهما أن يكون لديهما العزم والتصميم على أن لا يتبعوا سوى ذوقيهما ، فماذا تكون النتيجة حينئذ .. ؟ الجواب : هو أننا نرى أن الأول وهو المعماري يكون في وضع المجازف ، بمعنى أنه لا يستطيع مزاولته فنه إلا في النادر القليل .. وأما الثانى وهو المصور فيمكنه أن يصور كل اللوحات التى تروقه ، ولكي يجرب مقدرته ويدافع عن آرائه وأفكاره الجمالية ، فإنه قد يكون من الكفاية له بمكان بعض لوحات ومجموعة من أنايب الألوان لكي ينجز موضوعاته ، التى يريد تصويرها ، حيث يكدر هذه اللوحات بعد ذلك في ركن من أركان الاستديو .. ؟ .

إن عدداً من المشتريين الهواة قد تعترضهم الشكوك بصدد شراء لوحة .. وأيضاً يكون شأن أولئك الذين يريدون بناء فندق أكثر شكوكاً .. حيث لا يقف الأولون في اتجاه مضاد أو مخالف للتصور الذى يمنع الآخرين .. ! ،

ويريد الكاتب هنا أن يبين لنا أن الفنان الذى كان يريد التحرر من الأوضاع الفنية السائدة فيما قبل الحرب العالمية الأولى ، كان عليه أيضاً أن يتقبل المخاطرة بما سيلاقيه من عدم اهتمام الجمهور بشراء لوحاته ، إذا كان مصوراً ، أو بعدم الإقبال على الطراز المعماري الذى ينهج عليه في البناء بالأسلوب المستحدث الذى يراه إذا كان مهندساً .. ذلك لأن الناس في ذلك الحين لم تكن لديهم القدرة على التحرر من إسهار التقاليد التى تحكم أذواقهم ،



شكل (١٥)

(اختطاف العذارى) للمصور نقولا بوسان

كما أنهم لا يستطيعون أن يجازفوا بترك ما هو مألوف لديهم ويقبلون على ذوق جديد لم يألوه ، وليس له سند يؤازره من العرف أو التقاليد ..

ثم يستطرد :

« لقد كان عامل التنوع في العمل الفني حينئذ وعلى الدوام عظيمًا لدى المصورين ، بأكثر مما كان إذ ذاك لدى المهندسين المعماريين .. حيث نرى في القرن السابع عشر أن المصورين من أمثال نقولا بوسان (١٥٩٤-١٦٦٥) Poussin كانوا ينتجون موضوعاتهم الواقعية الكلاسيكية ، وكذا في القرن الثامن عشر على عهد « لويس دافيد » ، حين كان يعمل على تمجيد الأبطال التاريخيين في لوحاته ، وحين كانت الأعمال الفنية على النهج الديمقراطي في تصوير الفلاحين تتمثل في أعمال المصور جروز Greuze .. بينما كان دافيد يصور للجورجوازية من أهل المدينة ، حيث كانت الأنماط الفنية بالنسبة

لهذه المرحلة التاريخية تدبّع من الوجهة الأكاديمية الكلاسيكية أوضاع النحت الإغريقي الروماني في أعمال التصوير ..

وبعد أن سرد لنا الكاتب عن تلك الحركة الأكاديمية الكلاسيكية ، التي كان الفن يتقلب فيها بين الأوضاع البرجوازية والاتجاهات التي تتجه نحو المبادئ الديمقراطية ، فإنه يدخل في الشرح والتحليل عن الاتجاهات الفنية المعاصرة ، التي سادت أعمال الفن في نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين فيقول : ونحن الآن في عام ١٩٢٩ .. إننا يجب أن لاندعش إذا ما وجدنا أنفسنا وجها لوجه في المعارض الفنية المعاصرة ، أمام الأعمال التي يسودها التعقل ، وإلى جوارها أعمال أخرى للفنانين التقدميين .. حيث يبدو ذلك التباين بوضوح بين الكثير من اللوحات التي تمتلئ بها جدران الجران باليه Grand Palais وكذلك قصر دييوا Palais de Bois بيد أن هذا التباين الذي يمثل الفوارق القائمة بين هذين الإنتاجين ، إنما يمثل تلك الاختلافات التي يختلف فيها التصوير الحديث عن القديم ، وهي التي يمكن إدراكها عن طريق الألوان التي تعطي تأثيراً مشابهاً لألوان السجاد ، التي تصطبغ بها زخارفه التجريدية .. إذ هي السمة التي تتسم بها هذه اللوحات المعاصرة ، والتي يعرف بها ذلك الإنتاج الوطني التقدمي للفنانين الفرنسيين .

وفي هذا الوقت كانت الاحتدامات القائمة بين كل من أنصار القديم والحديث قد هدأت .. بينما تبدو جماعة الوحشيين (أنصار مذهب الفوفيزم) Les Fauves وقد خفّت حدة زئيرهم .. إذ كان الجمهور لضعف إدراكه ينظر بعين التهمك لتلك الرسوم التي تبدو له في صورة القبح .. بينما كان أتباع الحركة التكعيبية في ذلك العهد يميلون إلى الاختفاء والمواراة ، في سبيل الاحتفاظ بقبضتهم القوية التي يمثل فيها بعض نماذجهم الفنية ، التي تشبع فضول المؤرخين عن حركتهم التكعيبية .. حيث لم تكن الطوائف السياسية وحدها (م ٧ - الأسس التاريخية للفن الحديث)



(شكل ١٦)

تكوين هندسى للمصور روبرت دلاونى

هى التى تعمل على المهادنة فى هذه الفترة . إذ يمكن القول بأن هذه المرحلة كان يسودها الهدوء الذى يشمل الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية.. كما أن هذا الهدوء كان قد بلغ ذلك الحد الذى أحس به الفرنسيون، بما كان له أبلغ التأثير فى ذلك التطور الفكرى الذى لم يكن نتيجة لعوامل خارجية .. ثم يستطرد متحدثاً عن وجهة نظر الجمهور فيقول: «وإننا إذ نرى البعض ينظر إلى ذلك الإنتاج الفنى التقدمى، تلك النظرة التى يظنون من ورائها أن الفنانين قد لا يفهمون تصورات الفن فيما ينتجونها من أعمال، من حيث أنهم لا يدركون الشيء المراد تصويره... ولا ما يتعلق بينا وبين الإلهام، أو حتى الطرق والأساليب الفنية المتبعة فى الأداء ..» إذ نحاول الآن التعليق على هذه المذاهب المختلفة لنوضح الجوانب الهامة فيها . فهل من الممكن الوصول إلى معرفة أسباب تنوعها فيما يؤكد وجودها لدى المصورين ؟

إن الأمر هنا ليس بموضع الرفض أو القبول أو الاتهام ، وإنما هو متعلق بتوضيح فن زماننا

وبعد هذا الشرح الذى بين فيه الكاتب ذلك التطور، الذى أعقب ذلك الصراع المحتدم بين كل من أنصار الكلاسيكية والمودرنيزم، وما صاحب ذلك من عدم استساغة الجماهير لأعمال الفنانين التقدميين ، ووصمهم بجمل المبادئ الفنية ، وما يتطلبه العمل الفنى من تصور وإلهام . ! فإنه يشرع فى شرح الأسس الجوهرية التى تقوم عليها المذاهب الفنية المعاصرة فى صورتها العامة فيقول :

« إن الخلاف الجدل الكبير الذى تأثرت به مرحلة الرومانيزم ، والذى لم ينته حتى الآن ، حيث يدور التساؤل بشأن : ما إذا كان من المتحتم على التصوير أن يكون ممثلاً للجمال ، أم أنه يجب أن يكون معبراً عن الصفات ؟.. إن المذهب الكلاسيكى يشير إلى أن الجمال الكامل لا يتوفر فى الطبيعة ، بيد أنه يتوفر وجوده فى القوة ، وإن الفنان الذى يستحضر الفكرة الفطرية للطبيعة . إنما يصطنع التجربة بصدد العناصر الضرورية المختلفة فى ابتكاره لعمله الفنى ، إذ أنه يستلهم من الموديل الحى ، ثم يخضع هذا الإلهام للقانون الذى ابتدعه القدماء (فى أن الكمال إنما ينتسب إلى القداسة العليا ، وأن هذه القداسة واحدة ومطلقة . . بمعنى أنه ليس هنالك سوى جمال واحد خالد يشمل جميع الأشياء ، وقائم فى كل نسبها الهندسية) إن الجمال التشكيلى يكون حينئذ معروفاً بنفس الطريقة التى يعرف بها الجمال المعارى^(١) . ويقوم على نفس صفاته العقلية . .

إن هذا رأى الذى قدمه الكاتب قد يشوبه بعض الغموض الذى يتطلب الإيضاح حتى يتيسر للقارئ أن يكون على بينة من المرامى والأهداف التى يرمى إليها الكاتب كما يأتى بيانها فيما يلى :

(١) إن هذا الرأى يشير إلى الأوضاع الفنية الناجمة عن الفنان الهولندى « مولدرمان » .

فبصدد قول الكاتب : أن المذهب الكلاسيكي يشير إلى أن الجمال الكامل لا يتوفر في الطبيعة ، فهو إنما يعنى بأن مهمة الفنان الكلاسيكي تقوم على التطلع نحو المثالية .. وهى مثالية الجمال ، وذلك لأن كلمة « كلاسيك » التى ينتسب إليها المذهب ، هى فى حد ذاتها وإن كانت تشير إلى المستوى ، فإن المقصود هنا ، إنما هو ذلك المستوى المثالى للشكل .. وذلك من حيث الارتفاع بمستوى الجمال الطبيعى إلى أرفع قدر يمكن للفنان أن يبلغه . نتيجة لخبراته الجمالية والفنية .

ولقد بدأ شروق هذا المذهب الكلاسيكي منذ القرن الخامس ق.م. فى العصر الذهبى الإغريقى ، الذى سادت فيه الآراء الجمالية التى تدور حول فلسفة الفن والجمال ، لكبار فلاسفة الإغريق أمثال : سقراط وأفلاطون وأرسطو .. حين كان لهذه الآراء صدى وانعكاساً فى إنتاج الفنانين وتطلعهم نحو ذلك الشكل المثالى فى العمل الفنى ، حيث ظل هذا المذهب الكلاسيكي معمولاً بمبادئه حتى ظهور المذهب الرومانسى فى العصر الحديث ، كى يحرر الفن من إسار قبضة الحركة الكلاسيكية العائدة التى كان يقودها الفنان «لويس دافيد» على عهد نابليون الأول والتى سميت «بالكلاسيكية الحديثة».

وبالرغم من أن المثالية التى نهج عليها الفنانون فى إنتاجهم ، كانت صدى للآراء الجمالية التى سادت العهود الإغريقية ، إلا أن أفلاطون كان له بشأن هذه المثالية وجهة نظر أخرى مختلفة ، ومن ثم اتخذ من فنون عصره موقفاً مضاداً .. ذلك لأنها كانت فى نظره تعتبر تعبيراً سطحيّاً ، بحيث لا تزيد عن كونها تمثيل لعالم الظواهر .. بينما هو يرى أن الفن يجب أن يكون تعبيراً عن عالم الحقائق بمثاليته الميتافيزيقية (لما وراء الطبيعة) التى تمثل المطلق المشاهد فى العمل الفنى .. أو بعبارة أخرى عن الحقيقة الكلية أو الشاملة للأشياء ، أو الشكل الجوهرى لها ، ذلك الذى يمثل المعانى أو المضامين أو الصفات المستترة وراء ظواهر الأشياء .. ومن ثم كانت هذه المثالية

الميتافيزيقية ، هي الرائدة لواقعي المبادئ الفنية للذاهب التشكيلية المعاصرة ،
في البحث عن المطلق المشاهد ، الذي يعبر عن الصفات والمعاني .. أو المضامين
المستترة وراء مظاهر الأشياء وأشكالها السطحية ، حيث يتمثل في ذلك الشكل
الجوهري (الذي سبقت الإشارة إليه) للشيء ، بحسب قدرة الفنان على
التصور لهذا الشكل .

أما قول الكاتب ، أن الكمال إنما ينتسب إلى القداسة العليا التي تمثل جمالا
واحداً خالداً يشمل جميع الأشياء ، إن هذا القول في الواقع يتطلب
شيئاً من التوضيح أو بالأحرى شيئاً من التعديل : ذلك لأن القداسة العليا
إنما هي الحقيقة الإلهية التي اختص بها الله تعالى وحده .. وأما كون
هذا الجمال الإلهي الخالد يشمل جميع الأشياء وعلى حد قوله ، إن هذه القداسة
واحدة ومطلقة ، فإنه يريد أن يقول بأن هذه القداسة العليا إنما تمثل المثالية
المطلقة ، وأن هذا الجمال الواحد الخالد الشامل لجميع الأشياء ، إنما يعني
أن كل شيء في صورته الكلية على مستوى مثالي شأنه في ذلك شأن جميع
الأشياء بمتباين أنواعها ، وذلك على اعتبار أن هذا الجمال المثالي يتبع من
جمال الذات الأقدس ، ويستمد منه حقيقته المثالية .. وبذلك يمكن أن يستقيم
المعنى المقصود كما يمكن فهمه ، ذلك لأن نظرية أفلاطون المثالية باعتبارها
الدعامة التي استند إليها الفن المعاصر (من حيث البحث عن الشكل الجوهري
الممثل للحقيقة الميتافيزيقية ، أو المطلق المشاهد في العمل الفني الحديث) وكما
استند إليها الكاتب كذلك (فيما يلي من مقاله) إنما ترمى إلى أن لسلطات
الأشياء صورها المثالية ، أي أن لكل نوع مثاليته المتعلقة به ، حيث تكون
هذه الصورة المثالية الكلية ، على حالة أتم وأكمل من الصور الفردية ذات
الكثرة العددية في كل نوع من أنواع الأشياء .. وعلى هذا النحو تمثل
الحقيقة المثالية صورة جمالية مطلقة ، تعبر عن نوع واحد بأسره ، وليست
لفرد محدد بذاته وتقاسيمه . وملاحظه التي تتحدد بها شخصيته عن غيره من

الأشخاص ، ويشمل ذلك الإطلاق والتعميم صور الكائنات للأنواع الأخرى من الأشياء ، ولنعطى مثالا لذلك زيادة في الإيضاح : فانا وأنت وغيرنا من الناس لكل منها خصائصه التي تتحدد بها معالم شخصيته ، التي يتميز بها كل فرد عن الآخر ، ومع ذلك فهناك صفات عامة يشترك فيها جميع الناس من حيث التكوين العضوي الذي يربط فيما بينها جميعاً ، وهي تلك الصفات التي تتبادر إلى أذهاننا عندما نتحدث بصورة عامة عن الإنسانية ، حيث تعطى الإنسانية هنا الصورة الكلية الشاملة والمطلقة . . . بيد أن هذه الصورة تتخذ من حيث النظرية الأفلاطونية وضعاً مثالياً أرقى وأكمل من جميع تلك الصور الفردية ، وعندئذ تكون تلك الصورة المثالية المطلقة ، هي الحقيقة المثالية للروح الخالدة .

ولما كانت المذاهب الكلاسيكية تستند فنونها إلى تلك المثالية الجمالية ، فإن المذاهب الفنية المعاصرة في مجموعها ، تعمل للوصول في الأداء الفني إلى تصوير أو نحت تلك الحقيقة الميتافيزيقية (لما وراء الطبيعة) فهي من هذه الوجهة تتجاهد في سبيل تحقيق الشكل الجوهرى ، الذى يمثل مضمون الإنسانية ، أو فى أى نوع من أنواع الأشياء الأخرى دون ذلك الشكل الظاهرى (المحدد بالسماة الفردية) لأن ذلك الشكل السطحي إنما يعبر عن عالم الظواهر القابلة للتحويل والتغير والزوال . . . وأما المضمون فهو الحقيقة الخالدة المتمثلة فى ذلك الشكل الجوهرى ، أو المطلق المشاهد كما يمكن أن نسميه .

ومن هنا نرى أن نظرية أفلاطون المثالية ، قد خرج منها اتجاهان متضادان :

أما أحدهما فهو اتجاه يبنى يمثل الحركة الكلاسيكية ، التي تعمل على تحقيق « الشكل المثالى الجمالى ، وأما الآخر فهو اتجاه يسارى متطرف ، يخرج على جميع القيم والأوضاع الكلاسيكية والأكاديمية فى سبيل الوصول إلى « الشكل الجوهرى » .

ثم يستطرد الكاتب فيقول : إن ما نستطيع أن نستنتجه من ذلك المذهب (وهو يعنى هنا المبدأ العام الذى تستند إليه المذاهب المعاصرة) هو أن الرسم يكون أقوى تأثيراً من الألوان . . . ذلك لأن الرسم يتخذ أوضاعاً هندسية، وهو من هذه الوجهة يكون له ذلك الطابع العقلي . . . بينما تعتبر الألوان ذلك العامل المتعلق بالشعور والحساسية ، وهى لذلك تخضع لكل التنوعات والاختلافات الفردية (١) وعلى هذا النحو يجب أن يكون التصوير ممثلاً لكل ما هو عام وشامل فى الكون . . . ويعنى ذلك وجوب العمل على حذف تلك الاختلافات ذات الصفات المكانية (الفيزيكية) التى تحدد كل إنسان أو بلد أو عهد بذاته ، حيث تكون الحقيقة فوق كل شيء ، تلك الحقيقة التى تصدر عنها الفكرة « l'idée » ، بيد أن الناس فى كل من القرن السابع عشر والثامن عشر ، لم يكن فى وسعهم الوصول إلى ذلك التصور الأفلاطونى ، ذلك لأن ثقافتهم مع أنها كانت كلاسيكية ، فهى فوق ذلك مسيحية . . . نعم لأنهم كانوا لا يجهلون حركات الروح ، إذ تقوم عليها أحكام القيم ، حيث كان على الفنان أن يبرز فى عمله الفنى المظاهر النبيلة فحسب . . . ولكن كان عليه أيضاً أن يعبر عن المشاعر ، من انفعالات الغضب والدهشة والتأمل العميق الخ . . . كما كان عليه أيضاً أن يوضح تلك الإيماءات التى تتجاوب مع الأحاسيس النفسية المعينة . . . إذ أن المصور « برون Brun » ، قد حاضر مراراً فى هذا الموضوع . . . وأن الكاتب « كايوس Caylus » ، فى قرن متأخر كان قد وضع الأساس لقيمة التعبير . . . كما وأن قائمة تتضمن سلسلة من المستويات

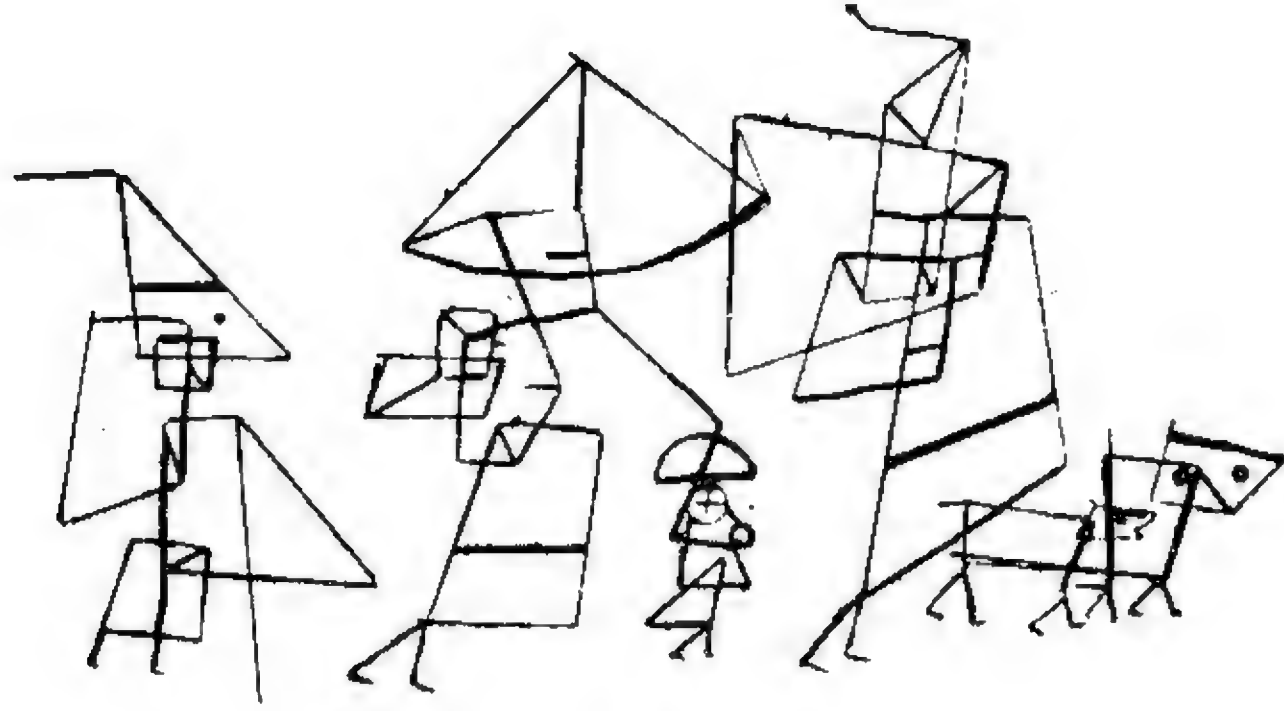
(١) إن ما يريد الكاتب التعبير عنه بشأن كل من الرسم واللون هو أن يفرج الفنان على مألوف الأوضاع الطبيعية للأشكال بأسلوب ابتكارى يقوم على تحريف الخطوط الخارجية للأشكال حيث يتخذ الرسم طريقة مبسطة فى الأداء ، أو يوضع الشكل العام فى قالب هندسى ، وكذا الحال فى الألوان سواء بتبسيطها أو جعلها صارخة أو باهجة ، أو كما يتطلب العمل الفنى فى هذه الحالة ، الحد من حساسية الفنان التى تستند إليها دقة المطابقة فى الأوضاع الفنية الأكاديمية .

الفنية كانت قد وضعت لتقييم أعمال الفنانين المصورين . . فالفنان الذى يصور الرجل وانفعالاته ، وكذا الذى يدعى بمصور التاريخ (الذى يعنى بالموضوعات التاريخية) يكون كلاهما أرفع مستوى ودرجة عن فنان الصور الشخصية (البورتريه Portrait) ذلك الذى يسره أن يمثل الأفراد فحسب ، وكذا فوق مستوى المصور الذى يعرض لنا الناس فى الزمان والمكان ، وفى الانشغال بالحياة اليومية المألوفة . . وأن مصور المناظر الطبيعية Paysagiste الذى يدخل الحياة فى تكويناته الزخرفية المنسجمة والامتزجة بنماذج مستعارة من الآثار ، أو من الكتاب المقدس . . فإنه يحظى بتقدير أكبر ، عن مصور آخر للمناظر الطبيعية ، ذلك الذى يكون عمله الفنى قاصراً على تصوير الرعاة أو قطعانهم من الأغنام . . بينما يكون كل من الفنانين الآخرين أرفع قدراً فى مستواهما الفنى ، عن ذلك الفنان الذى يكتفى فى إنتاجه بتصوير موضوعات من الطبيعة الصامتة Natures Mortes .

ومن ذلك التصنيف والتقييم السابق لمستويات الفنانين ، نرى أن تقدير إنتاج الفنان هنا لم يكن قائماً بحسب الموهبة والاستعداد الشخصى ، وإنما كان هذا التقييم يتخذ طريقه تبعاً للشئ الذى هو موضوع العمل الفنى الذى يقوم الفنان بإنتاجه . .



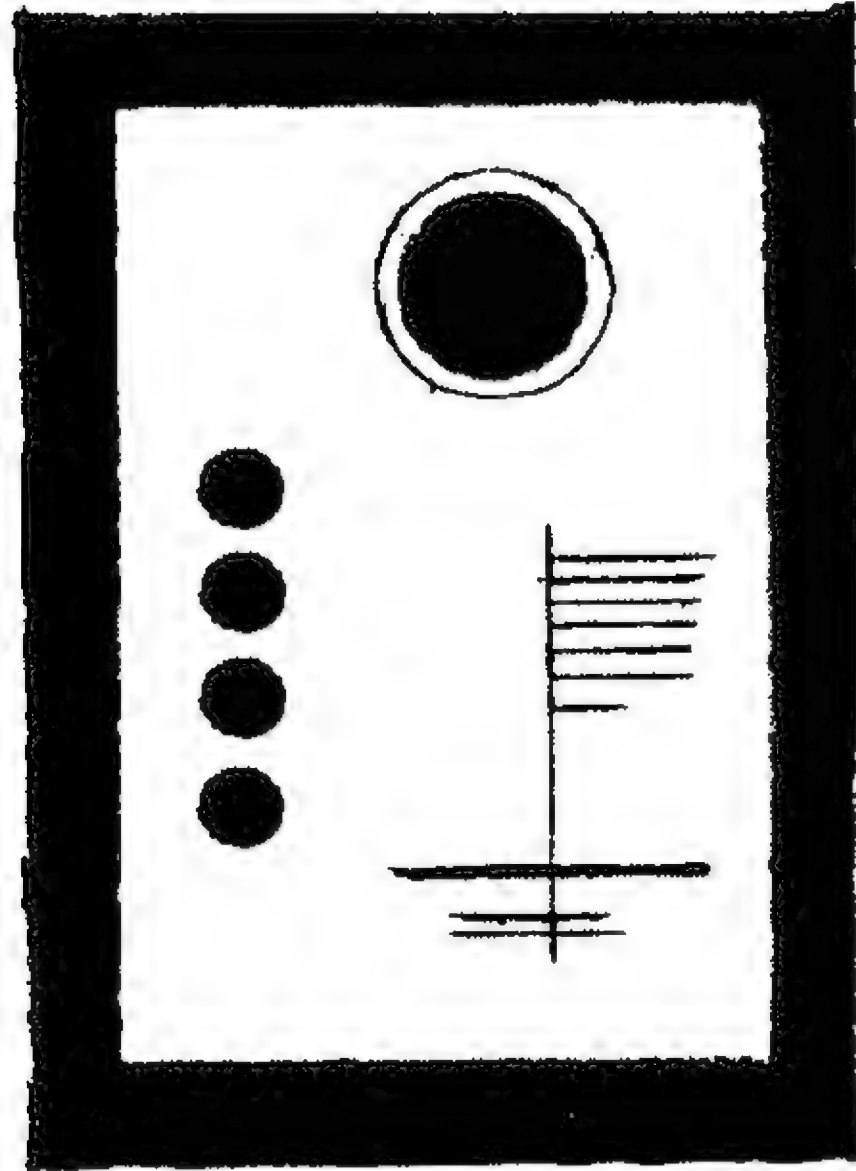
لقد أشار الكاتب فيما سبق من الحديث ، من أن الجمال الخالد الذى يشمل جميع الأشياء قائم فى نسبها الهندسية ، وأن الجمال التشكيلي إنما يعرف بنفس الطريقة التى يعرف بها الجمال المعماري ، ويقوم على نفس صفاته العقلية ، والكاتب يشير هنا فيما يتضمنه بمجل هذا الحديث إلى المذهب الفيثاغورثي ، الذى يرى أن الجمال فى الطبيعة إنما يقوم على نسب هندسية بل ورياضية عديدة أيضاً . وقد سَلَّم بهذا المذهب كل من أفلاطون وأرسطو



(شكل ١٧)

تكوين لعائلة تسير في أوضاع تكيفية للمصور بول كلي KLEE

كما اتخذ منه الفنانون المعاصرون سنداً وعضداً لاتجاهاتهم التجريدية ، التي وجدت شرحاً وتفسيراً على يد الفيلسوف الألماني شوبنهاور في آرائه عن



(شكل ١٨)

تكوين رمزي هندسي ملون للمصور « كيندنسكي »

التجريد الموسيقى الذى أخذ به الفنان الروسى الأصل كيندنسكى . . . وقد فتح الباب للتجريد الفنى المعاصر ، ما سبق أن أشار إليه شوبنهاور ، من أن جميع الفنون تطمح إلى ما بلغته الموسيقى من أوضاعها التجريدية . وإذا يعبر الكاتب عن هذا النوع من الجمال الفنى . حيث يطلق عليه اصطلاح الجمال المعمارى . . . فذلك مرجعه من جانب إلى ذلك المذهب التجريدى المعمارى الذى ابتدعه الفنان الهولندى موندريان . . . كما يرجع من جانب آخر إلى أن أى تكوين فنى لاى كائن طبيعى إنما يستند بطبيعته الجمالية إلى بناء هندسى ، حيث يكون شأنه فى ذلك شأن العمارة سواء بسواء . باعتبارها البناء القائم على أسس هندسية . حيث كان لهذا الرأى صدى قويا فى أبحاث الفلاسفة الجاهليين كما نوه عنه الكاتب هربرت ريد فى كتابه فلسفة الفن الحديث . بل يوجد بالإضافة إلى ما سبق مذهب تجريدى آخر يدعى «البنائية أو التركيبية Constructivism» ، لسكل من الفنانين الروسين بفزير ، ناعوم جابو ، ومع ذلك فقد توجد اتجاهات فنية تجريدية لا تقوم على الأوضاع الهندسية . كالتى تقوم على بساطة الأداء التى تتبع اتجاهها بدائياً أو شعبياً أو طفلياً . . . تلك التى تستند إلى الأساليب التلقائية مما يتطلب الفصل بين هذه الاتجاهات الأخيرة وتلك الأساليب المعمارية (أو الهندسية) .

أما ما يراه الكاتب من أن الأوضاع الهندسية تعتبر ذات طابع تعقل . . . فذلك لأن الأعمال الفنية التى تكون على هذا النهج . إنما يكون تذوقها تذوقاً موضوعياً . يستند إلى التأملات العقلية ، بحيث تكون على النقيض من تلك الأعمال الفنية ذات الجمال العضوى ، التى يكون تذوقها عن طريق العاطفة والمشاعر .

ثم نعود لسرد آراء الكاتب إذ يستطرد فيقول :

« إن هذا العهد إنما يؤرخ ذلك التصور المتعلق بالتعليم الأكاديمي ، حيث كان من أوائل واجبات الأستاذ أن يعمل على تكوين تلميذه (١) » .

وبينما كان المذهب الكلاسيكي على عهد لويس الرابع عشر محلاً للنقد . حيث كان الفريق المتعيز للألوان يتخذ اتجاهًا مضاداً للفريق الآخر المتعصب للرسم واستحيط . بينما كان المدافعون عن الاتجاه الحديث يقفون ضد أنصار القديم . حيث لم يكن الصراع قائماً بين المعماريين وحدهم ، بل كان شاملاً للهيئات الفنية . وخاصة أولئك الذين كانوا يجادلون بشأن الجمال : هل هو موجود فعلاً في الفن .. ؟ أم أنه شيء اصطناع على وجوده بحكم العادة .. إلا أن الأمر تبعاً للظروف كان من شأنه أن يجعل الفنان لا يبغى لعمله غاية سوى الجمال .. وفي تتبعنا للسنين الأخيرة من القرن الثامن عشر ، نرى تصوراً جديداً للفن حين أعلن ديدرو Didrot : أن الفن يجب أن يكون ممثلاً للحركات التي تكون أكثر تعبيراً عن انفعالات الروح ... وكانت وجهة نظره في هذا السبيل : أن عواطف الأبوة هي الأجدر بالاهتمام من تلك التي تتعلق بأبطال اليونان والرومان ، أولئك الذين هم بعيدون عنا من حيث الزمان والمكان .

وإذا كان المصور جروز Greuze قد عمل بهذه الوصية وأعطى لشخصياته تلك الصفات ، فالحق يقال بأن مصوري « البورتويه » ، الشخصيات لم يهتموا أبداً بموضوع الصفات في عملهم الفني .. وفي منتصف القرن الثامن عشر

(١) إن الدراسة الأكاديمية منذ المهود القديمة سواء كانت فلسفية أو فنية إنما تتمثل في أن أستاذاً يُلِّقُ للامبتيه أو مرهديه على تهيج خاص يمثل مفردة بذاتها .

كان بعض الفنانين يمثلون الموديل في لوحاتهم أو الشخص الذين يريدون تصويره كما هو دون تكلف في المظهر ، وليس على الوضع الذي يخرج به عن طبيعته ، مثال ذلك : أنهم لم يترددوا في إظهاره بملابس المنزل والروب دى شامبر والقلنسوة ، .

وفي أواخر هذا القرن وعلى التحديد في عام ١٧٩٠ كانت هذه الاتجاهات قد اندثرت . . ففي روما حيث كانت اجتماعات الفنانين في المقاهى ، تقوم على ذلك النزاع الذى يشترك فيه معسكرين متصارعين من الفنانين .

أما أحدهما : فيمثل أنصار زوفائيل والجمال . .

وأما الآخر : فيشمل أنصار ميكال أنجلو والصفات . . وكانت المجموعة الأولى تتكون من بعض الفنانين الإيطاليين والفرنسيين ، حين كانت المجموعة الثانية تتضمن بعض الفرنسيين والألمان .

وبينما كان من أهم أهداف الرومانسية الرفع من شأن الصفات . فلقد كانت مقدمة كرومويل إذ تشمل تنوعاً مطوّلاً حول هذا البحث فيما تتضمنه : من أن الفنان لم يكن موضع اتهام مطلقاً ، في أن يمثل في فنه ما يخلد به أبطالاً من اليونان أو الرومان ، حيث كان في ذلك ظفراً للواجب على الصفات . . وكذلك تأييداً للرؤية فيما يتعلق بالجمال على القبح والشناعة . . بينما لم تهمل في خلال ذلك تلك الجوانب التى تتعلق بصور النبالة التى يصور فيها الأشخاص بهيئاتهم ، كما ترسم أيضاً تلك الشخصيات النادرة أمثال : هاملت ، دانتى . . كما تصور المناظر الأثرية كالفورورومانو ، وكذا الطبيعة كنهر التير ، وإلى جانب ذلك مختارات من المناظر الطبيعية . . إلا أنه لم يدر بخلد أحد بعد ذلك أن ينزل الفنان إلى المستوى الذى يضع فيه حامل التصوير ليرسم أمام

مولان مونتمارتر Moulin Montmartre أوفى غابات فونتاينبلو Fontainebleau
حيث يترك وراءه ذلك العالم الذى يفتقر إلى النور ويتجه نحو عالم
يغمره الضياء ..

• • •

لقد رأيت أن أنوه عن بعض الملاحظات التى تبدت لى من خلال
حديث الكاتب ، عن ذلك التنازع الذى كان قائماً فيما بين المعسكرين
المتصارعين، سواء فيما بين مؤيدى الجمال من أنصار روفائيل ، وما بين مؤيدى
الصفات من أنصار ميكال أنجلو .. أو فيما بين أنصار الرومانسية وغيرهم من
ذوى الاتجاهات المعاصرة ، حيث تراءى لى أن أوضح للقارىء ما ينطوى
عليه هذين المعنيين : الجمال والصفات .. من الناحية الموضوعية من جانب ،
ثم من الوجهة الأدائية من جانب آخر .. ولنبدأ الآن بإبراز الفوارق
القائمة بين عملاقي عصر النهضة : روفائيل وميكال أنجلو ، ثم نتبع ذلك
بالجوانب الأخرى :



(شكل ١٩)

المذراء والمسيح الطفل المصور روفائيل

من المعروف أن روفائيل المصور كان أسلوبه الفني يقوم على تصوير الجمال العذري حسبما نلسه في تصويره للسيدة العذراء . . مع مراعاته لعذوبة التفاصيل الفنية . سواء في صور مشخصاته من الذكور أو الإناث ، فيما نشاهده من صور إنتاجه في أعمال الفرسك بالفاتيكان . . حتى ليقال أن اهتمامه بالجمال ، وخاصة جمال العينين ، فيما يؤوله البعض بأن ذلك يرجع إلى افتنانه بجمال فتاة معينة . . ولهذا السبب كان يرى في عيون أشخاصه التي يرسمها عيني هذه الفتاة . . ! بيد أنى أرى (رغم تشابه العيون في رسوم



(شكل ٢٠)

تمثال النبي موسى للفنان ميكال أنجلو

أشخاصه) أن الأمر لا يعدو أن يكون ذلك الطابع الجمالى فى صور رسومه من الرجال والنساء متخذاً عذوبة التفاصيل التشريحية للجسد بصورة عامة ، لافىما يتعلق بالمعين فحسب ، وإن ذلك مرجعه إلى مزاج فنى خاص ، يقوم على ما تنطوى عليه طبيعته وميوله من مؤثرات سيكولوجية وبيئية ، تطبع تكوينه الفنى بهذا الطابع الجمالى الذى يسيطر على إنتاجه ، سواء من حيث اختياره لموضوعاته ، أو من الناحية الأدائية التى تمخضت عن أسلوبه الجمالى حيثما كان يتصورهما روفائيل وكما كانت تمليه عليه شاعريته فى الأداء بتصوير الأشخاص بأجمل مما هم عليه فى الطبيعة .. وهو فى ذلك إنما يترسم طريق المثالية اليونانية .. حيث استطاع أن يحقق فى مجال التصوير ، ما لم يستطع أن يحققه الأقدمون من فناني اليونان ، وإن كانوا مع ذلك قد بلغوا ذلك المستوى فى أعمال فن النحت .. أما ميكال أنجلو ، فإنه رغم إبقاعه الرائعة ، سواء كان ذلك فى أعمال النحت التى اشتهر بها كشمال ، أو ما قام بإنجازه من أعمال التصوير بكابل " سيستينا بالماتيكان .. فإنه بحكم طبيعته التى تنزع إلى المبالغة فى رسوم شخصاته من الوجهة الفيزيائية ، أن من أبرز الصفات التى كان ميكال أنجلو يحاول إظهارها فى إنتاجه الفنى سواء كان نحتاً أو تصويراً ، إنما هو طابع القوة فى مبالغاته العضلية حتى أن هذه المبالغة قد تصل إلى حدها الأقصى مع بروز شرايين ظاهر اليد ، حيث يتجلى فى هذا الطابع مثله الأعلى ، الذى يعبر عن قوة هرقلية متدفقة فى الأجسام للرجال والنساء على حد سواء .. مع أوصاع باروكية عنيفة ، يبدو فيها ذلك المزاج الفنى الحاد ، الملتهب بيواعث طموحه الوثاب ، والمنطوى على عناصر تلك القوة الإبداعية التى تتمثل فى إنتاجه .. ومع ذلك فإنى أضيف إلى ما سبق جانباً آخر له أهميته ، ذلك أننا إذا تأملنا تمثال النبي موسى الذى قام بنحته (وذلك بشأن مقبرة البابا بيوس الثانى) فع أننا قد نلاحظ فيه ما سبق أن ذكرناه من الصفات ، نستطيع كذلك أن نلاحظ صفاتاً أخرى أكثر عمقاً ، وهى تلك التى تبدو فى تعبير

الوجه الحى من سمات الشخصية الحازمة ، وما يرتسم على أساريه وتقاسيمه من الدلالات التى توحى بالشعور بالإرادة النافذة إلى جانب السمو الروحى وتلك من الصفات التى قد لا نعهدها فى معظم ما أنتجه ميكال أنجلو ، سواء فى أعمال النحت أو التصوير ، إلا بحالة نسبية فى صورة السيد المسيح الممثلة فى موضوع المحاكمة الأخيرة (البعث) بكايلا سيستينا . . وما يذكره التاريخ بهدد إنجاز ميكال أنجلو لتمثال النبي موسى ، أن شدة انفعال الفنان بالفرحة قد بلغت أقصاها . . حين رأى أنه استطاع أن يحقق فى هذا التمثال ما كان يطمح لبلوغه فى فن النحت ، بتجسيم تلك الصفات التى تتمثل فى شخصية نبي من أولى العزم . . وأنه لفرط إعجابه بعمله وقد أخرجه حماس الانفعال عن طوره ، فأمسك بمطرفته وضرب بها على قاعدة التمثال مخاطباً إياه :
« لم لا تتكلم : perche non parli » .

وهكذا نستطيع أن نلصق فى إنتاج ميكال أنجلو ، سواء فى أعمال النحت أو التصوير ، تلك الصفات التى كان يحاول جاهداً لإبرازها فى أشخاصه . . وبينما رأينا فى تمثال «موسى» أن هذه الصفات قد أمكن للفنان أن يبرزها فى حركة الجسد ، وفى الانفعال المرتسم على أساريه الوجه . . بينما كان اهتمامه فى التصوير ، حسبما نشاهده بقاعة كابلا سيستينا ، منصباً على حركات الجسد ، وما تتضمنه من إيماءات وإشارات بواسطة الأطراف . .

وإن نظرة فاحصة لبعض قطاعات التصوير بسقف هذه الكابلا ، لتكشف لنا عن هذه الظاهرة التى فستطيع أن تراها بوضوح فى الموضوعات الدينية التى قام بإنجازها مثل : خلق آدم ، الطوفان ، وكذا فى موضوع البعث . وعلى هذا النحو من الإيضاح يبدو لنا أن النزاع بين كلا الفريقين المتصارعين ، كما يمكن أن يكون نزاعاً بين وجهتى نظر فيما بين الجمال والصفات ، يمكن أن يكون كذلك وبالأحرى نزاعاً بين الجمال من جانب والقوة من جانب آخر .

أما فيما يلي من حديث الكاتب عن الرومانسية من حيث أنها تعمل على إبراز الصفات ، وذلك بالإضافة إلى ما سبق له من قول عن الفنون المعاصرة باعتبار أنها تعمل من أجل هذا الغرض نفسه فيما يتعلق بالصفات أيضاً . . . فإني أريد هنا أن أكشف عن بعض المميزات التي تختص بكل منهما في هذا الحديث حتى لا يختلط الأمر على القارئ .

ذلك أن المتبع لما كتب عن الرومانسية ، (وخاصة الرومانسية الطبيعية) سواء فيما يختص بالأدب أو بالفن ، يعلم بأن الرومانسيين كانت وجهة نظرهم تقوم على أن حياة الفرد ، إنما تكون قوية وعميقة ، عندما تكون مليئة بالحماس والانفعال . . . ومن ثمّ كانت الحركة الرومانسية تطلق العنان للخيال ، وتفسح المجال أمام الوجدان ، للتعبير عن الانفعالات النفسية والعواطف المشبوبة ، مما نجده أبلغ الأثر فيما أنتجه كل من الشعراء : بيرون وجيته وشيلر ، وكما نجده ممثلاً كذلك فيما دونه دانتى الليجيري في الكوميديا المقدسة ، أو ما ابتدعه شكسبير عن شخصية هاملت (وهذين الأخيرين نوه عنهما الكاتب في مقاله) بل وأضيف إلى ذلك من الوجهة الفنية في التصوير ما أنتجه كل من ديلاكروا وجريكو ، حيث صوّر الأول بأسلوبه الرومانسي الوطني لوحة عن الثورة الفرنسية ، ممثلاً فيها احتدام القتال بين الشعب والملكية المستبدة . وتسمى هذه اللوحة : الحرية تقود الشعب ، كما أنتج الآخر لوحة رومانسية تصور مأساة المركب الحربي التي تدعى : ميدوزا ، وعلى ذلك تكون الصفات التي يريد أن يتحدث عنها الكاتب دون أن يذكر عنها شيئاً ، فيما تعمل الرومانسية على إبرازها ، على حد قوله ، إنما تصدر عن الحالة التي لا تزيد عن كونها تلك التي تصوّر الإنسان في حالة من الانفعال العميق ، الذي يصور صفات الألم أو الحزن أو العذاب في صورته المختلفة . . . سواء عذاب الحب المشبوب الذي لازم دانتى حتى منفاه والذي (م ٨ - الأسس التاريخية للفن الحديث)

انبثق عنه ذلك العمل الفني العظيم ، الذي يصور العالم الآخر تبعاً لتصورات الشاعر .. أو العذاب في صورة الحزن العميق كما صوره شكسبير في مأساة هاملت ، ذلك الذي أراد أن ينتقم لوالده الذي مات ضحية الغدر والخيانة ، من أخيه الذي اغتصب ملكه .. وعلى هذا النحو يبعث الانفعال على إبراز جوانب من الصفات النفسية ، تبعاً للمؤثرات التي تعمل على إظهارها .

أما الصفات التي تتعلق بالفن المعاصر ، فإن ذلك إنما يعنى التعبير عن الصفات الجوهرية التي تنبئ عن حقيقة الشخصيات التي يرسمها الفنان دون أى انفعال ، عدا أن يكون العمل الفني متعلقاً بالمذهب التعبيري .. وهذا هو المذهب الوحيد في الفنون المعاصرة الذي يلتصق بالرومانسية ، من حيث أنه يقوم على اثنيية التعبير ، التي تجمع بين الحركة الجسدية من جانب ، والحركة النفسية في التعبير من جانب آخر .. ولكن بصورة تتباين في الأداء مع فنون المطابقة .

ثم يستطرد الكاتب :

« ولقد استخلصت المدرسة الطبيعية Naturalism تلك النتائج التي وصلت إليها الرومانسية (١) . لماذ يوجد هناك تضديد لفن الكاريكاتير الذي وجد مجالا

(١) لعل ما أشار إليه الكاتب فيما يتعلق بالرومانسية باعتبار أنها تقوم على الصفات ، أنه بنى هذه الصفات في صورة المبالغة ، وذلك من حيث أن هذه المبالغة تعدّ تمصراً جوهرياً في رسوم الكاريكاتير ، إلا أنه مع ذلك يوجد فارق شاسع بينهما .. فبينما تقوم الرومانسية على المبالغة في تصوير الأحداث وإثارة المشاعر ، بينما يقوم الكاريكاتير على نوع آخر من المبالغة ، إذ يتعلق بالصفات في كل من التكوين الفيزيقي الذي يشمل الملامح والتفاسيم ، كما يتضمن من خلالها الصفات النفسية في مختلف صورها الإنسانية ..

وكان الأخرى بالكاتب كذلك أن لا يربط بين كل من المدرسة الطبيعية والمدرسة الرومانسية لما بينهما من فارق جد كبير ، ذلك لأنه إذا كان الأمر على حد قوله : بأن الأولى قد استفادت من خلاصة النتائج التي وصلت إليها الثانية ، فعنى ذلك أن المدرسة الطبيعية قد فقدت خصائصها الذاتية التي تكون حيث قد تحولت إلى خصائص رومانية ، وربما كان الأصلح استخدام =

للتسليّة ، في الكروكي لشخصية المسير برودوم^(١) Prudhomme وبالإضافة إلى ذلك تلك الفضيحة الكبيرة التي أثارها المصور كوربيه Corbier حول الإمبراطورة أوجيني ، فيما يتعلق بلوحته . صور عدداً من النسوة المستحبات في أوضاع تشير إلى الآلهة الإغريقية^(٢) (نيمف) وقد بدت كل منهن في قوام رائع وردف ثقيل (على حد تعبير الكاتب) .. وأن المصور الفينيسياني تسيانو Tiziano قد رسم فينوس عمدة فوق سرير .. وكذا آنجر Ingres عند ما صور خادمة منزله ، كما نلّس ذلك في أعمال مانيه Manet وخاصة في صورة أولمبيا .

يبد أن أكاديمية الفنون الجميلة وهي الوارثة للأكاديمية الملكية القديمة للتصوير والنحت ، لم تكن لتخلي عن ذلك التصور القديم .. وإن كلا من بوجيرو Bouguereau وجيروم Gérôme قد دافعا عن وجهة نظرهما فيما تدعى بالجمالية النفسجية^(٣) "L'Esthétique Violée" بينما كانت أساتذة مدرسة الفنون الجميلة يعتبرون تلاميذهم ممن يناصرون الاتجاهات الفنية الحديثة ، وكأنهم

= كلمة (واقعية) لأن هذه الكلمة قد تكون أوقع في التعبير ، (متجاوزين واقعية المصور كوربيه التي اتخذت انهماجا مضادا للرومانسية) ذلك لأن كلمة الواقعية هنا تشير من جانب آخر إلى واقعية الصفات التي يحاول الكاربتكابر العمل على إبرازها ، أما المدرسة الطبيعية التشكيلية فلا تشير إلى أكثر من أمانة النقل عن الطبيعة . وبالرغم من أن هذه المدرسة بالنسبة للحركة الأدبية تتخذ انهماجا والعبا علميا على النحو الذي نعهده في إنتاج الكاتب إميل زولا ، حيث يستند في أدبه المكشوف إلى بعض التحليلات العلمية ، بينما يهدف الكاتب إلى عرض تشكيل .

(١) يمثل مسير برودوم شخصية حديثة ترمز للاستهتار من ابتداع هنري مونيه .

(٢) للد كان لدى الإغريق آلهة من النساء تدعى Nymphes منها إلهة البحر وإلهة الغابات وبالنظر إلى أن الفنان كوربيه كان من أصحاب المبادئ الثورية ومن أنبأ برودون في الاشتراكية ، فمن هذه الوجهة كان خصما لدودا للطبقة الأرستقراطية حيث يوجد في لوحة «المنحدرات» تعرض مقم بالإمبراطورة أوجيني لأنها تمثل أوضاعا وإن كانت متباعدة إلا أنها لأمرأة واحدة .

(٣) إشارة إلى كثرة استخدام اللون البنفسجي في التصوير الحديث .

ملحدين . . . وبرغم احتفاظ الفنان مانيه بأسلوبه الانطباعي المميز (التأثري) فقد كانت النظرة إلى أولئك الفنانين الذين يدافعون عن المذاهب المستحدثة بأنهم يسرون في اتجاهات خاطئة وغير مهذبة (وذلك عن النحو الذي كان الانطباعي كميل بيسارو ينظر به إلى أعمال جوجان في فنه التركيبي (التكوين الموحد) على اعتبار أنه سلك سبيل النظريات الزائفة ، ثم يستطرد الكاتب فيتحدث بأسلوب المقارنة بين الأنماط الفنية المختلفة فيقول :

« قد يكون من السهل الآن أن نكتشف في اللوحات التي نشاهدها دلائل تشير إلى جميع هذه المدارس . . . كما يمكن أن يصادقنا أيضاً في الجران باليه Grand Palais من رسوم عارية ، قد عولجت من حيث أساليبها الفنية تبعاً للأنماط القديمة . . . وكذلك كان شأن الكثير من الصور الشخصية التي أنجزت على هذا النحو ، حيث نرى فيها أن الأرواب الفاخرة ، والقلائد اللؤلؤية ، ومقاعد القوتيل من طراز لويس الخامس عشر ، لا تعبر فحسب عن المستوى الاجتماعي للموديل (والمقصود بالموديل هنا الشخصية التي تجلس أمام المصور



١. شكر (٢١)

السيد المسيح يطرد الجاحدين من المعبد من عمل المصور « الجريكو »

لترسم وليس الموديل الخاص ، ، ولكنها مع ذلك تشير أيضاً إلى مستوى الثقافة لدى الفنان المصور . . ذلك لأن الأوضاع الفنية التي كان يرسم فيها الشخصيات النسائية بما يعطيها ذلك التأثير التأمل . . كان في ذلك أيضاً نوع من تجديد شبابهم مع أناقة مظهرهم ، وتناسق شخصياتهم ، والارتفاع بها إلى مستوى مثالي للجمال . . وكذلك على سبيل المثال صورة الجنرال ذات الإطار الذهبي المزركشة بأسلوب يماثل زخرفة الخوذة وسلاحه الموسوم . كما ترى أن كلا من الأستاذ والحاكم يرتديان الروب . ويجلسان في وضع يتلاءم مع ما يرتديه من الملابس الخاصة بالحفلات الرسمية . . وإلى جانب ذلك نشاهد الأكاديميين وهم يجلسون على مكاتبهم في حلق خضراء (شأنهم في ذلك كشأن أولئك الرجال الرسميين في زيهم الموحد) يكتبون رسائلهم وهكذا يبدو مسيو دي بوفون Buffon محلياً ياقات قميصه بالدانتيل .

وإذا كانت أمثال هذه الصور الشخصية تتلاءم مع الصالونات الفنية ، التي نسقت في ضاحية سان أنطوان . فالتناظر نلاحظ إلى جانب أعمال هؤلاء المصورين المولعين بالترف البراق من الطنافس والجواهر والمظاهر الدنيوية أنه يوجد أيضاً أولئك الفنانين الذين يبحثون في صور شخصياتهم عن الطراز الفني ، من أمثال المصور آنجر Ingre إذ يعطون عناية فائقة للرسم والتخطيط مع التكوين الفني المنسجم ، حيث تبدو هذه العناية كذلك في طريقة التلوين دون تلميح الدهان . . كما وأن لدى بعضهم من قوة الوعي ودقة الملاحظة ، ما يمكنهم من الوصول إلى مستوى عال من الجمال . .

بينما يوجد عكس ذلك من أولئك الفنانين الذين يعطون اهتماماً للصفات فحسب . . ذلك أن Manet قد صور الكاتب إميل زولا في محيط حياته العادية ، سواء من حيث ملابسه المعتادة ، أو ما حوله من المحتويات المنزلية . بيد أنه في يومنا الحاضر ، لاثير أمثال هذه الصور الشخصية اهتمام أحد . . إذ أن

كثيراً من الفنانين لا يسرهم ذلك التعبير المحدود .. ذلك لأنهم يهدفون إلى المبالغة في الصفات .. وإذا كان أحد الأوائل قد ابتدع كلمة الوصفية ،

فإن من المسلم به أن هذا الاتجاه قد لاقى نجاحاً في ألمانيا على وجه خاص حيث سميت المدارس الفنية التي تنتمي إلى هذا الشعار باسم الوصفية (Caractérisme)

ويمكننا القول بأن الوصفية إنما هي الرومانسية الطبيعية (١) ، منذ كان لدى الرومانسيين اهتمام بالبحث عن الصفات ، ولو أنهم مع ذلك لم يهتموا تلك التفاصيل الفنية الثانوية ما عدا المصور دوميه « Daumier » إذ أنه اعتاد على الرسوم الكاريكاتورية ، حيث كان يعمل على حذف كل التفاصيل الثانوية في لوحاته .

أما في نهاية القرن التاسع عشر فإن « تولوزلو تريك » Toulouse - Lautrec كان قد جاوز حدود المدرسة الطبيعية ، باتخاذ أسلوب التبسيط للأشكال المستمدة من الواقع ، على نمط يختلف من حيث اتجاهه الفني (٢) عن أعمال أولئك الفنانين الذين ينتمون إلى ذلك الوسط الذي يتخذ من الرمزية شعاراً له ، حيث انتهجوا لأنفسهم منهجاً زخرفياً (٣)

ولقد كان من بواعث السرور للوصفيين أنهم أشاروا إلى العناصر

(١) إن الرومانسية الطبيعية تشير إلى العودة إلى الطبيعة ، حيث نفي التعبير عن المظاهر المشبوبة والانفعالات في كل من الأدب والفن .. ويجب علينا هنا أن نفرق بين الرومانسية الانفعالية لسكل من ديلاكروا وجريكو وبين رومانسية كل من تيودور روسو ، ميلليه ، كورو .. فالرومانسية الأولى تعطي اهتماماً للصفات النفسية في حالتها الانفعالية ، بينما تنقسم الثانية بوصفية شاعرية المناظر الطبيعية .

(٢) أن الاتجاه الفني للمصور « تولوزلو تريك » ، إنما يتبع المذهب التعبيري الذي كان « فان جوخ » رائداً له .

(٣) هذا المنهج الزخرفي يشير إلى الاتجاه الفني الذي سلكه المصور جوجان في مذهبه التركيبي (التكوين الموحد) .

الجوهرية التي يترتب على إنجازها أن يكون العمل الفني موحياً، دون أن يكون معتمداً على المطابقة الفنية التفصيلية .

وأن صور الأشخاص في لوحات المصور ، ماتيس ، من الممكن اعتبارها من بين الأعمال التي تتخذ الوصفية (المتعلقة بالصفات الجوهرية) أساساً لها . . . ومع ذلك فإن مثل هذا التصور الوصفي من الممكن بسهولة العودة به ثانية إلى الأوضاع الكاريكاتورية . . . ولقد كان ، المصور فان دونجن Van Dongen ، من الذين قاموا بمحاولات في ذلك الاتجاه الوعفي ، إلا أنه بالرغم من ذلك يمكننا القول ، بأنه لا يوجد في فرنسا مدرسة وصفية مثل تلك التي توجد في ألمانيا . . . لاسيما وأننا لم نر أى كاتب يذل جهداً كما نعتقد من أجل تدعيم ذلك الاتجاه الميتافيزيقي للوصفية ، على النحو الذي قام به جيراننا أمثال فيختر Fichter ، مارزينسكى Marzynski ، . .

يبد أنه لدى الكثيرين من فنانينا (يقصد الفرنسيين) وصفية كامنة سوف تظهر مع الأيام ، وهي تبدو بشكل خاص لدى فنانين من أصول أجنبية ، أو من بلاد الراين الآخر ، وهم أولئك الذين يستمتعون باتباع المبالغة في أعمالهم الفنية .

ولقد لوحظ في اختيار الأعمال الفنية العارية المعروضة حالياً (كان ذلك عام ١٩٣٩) مبلغ اهتمام شباب الفنانين بها . . . وأنه بقدر اختلاف تصوراتهم وأساليب إنتاجهم ، فإننا لانستطيع القول بأنها من ذلك النوع الأكاديمي ، أو التي تنهج على المذهب الطبيعي ، وبينما كان القدماء يراعون استدارة أشكالهم الحية للأشخاص بقدر كبير ، حيث تتخذ خطوط الرسم تلك الانحناءات بواقعيتها المرنة . . . فإن الشباب يناقضونهم ، إذ يسيرون في عكس هذا الاتجاه كما أنهم لا يجدون صعوبة في اختيار نماذجهم (موديلاتهم) .

وهنا يتساءل الكاتب فيقول : أليست لكل الأجسام النسوية صفاتها الخاصة بها..؟ إذ أن البعض يؤكد بأن التحولات الاجتماعية ليست غريبة على هذه الحقيقة (الآتى ذكرها) في أن الفتيات الفقراء كانوا يأتون من أواسط أوروبا بعد أن قاموا الكثير من أزمات الحروب .. حيث يذهب إلى مراسم الفنانين بأجسامهن النحيلة من شدة وطأة الجوع ، هذا من ناحية (١) . . أما من الناحية الأخرى فإن المودة المتبعة كانت تتطلب أن يكون الموديل من الشبان ، وذلك بالنظر لما في دراسة أجسامهم من دقة الزوايا في الخطوط الخارجية .. وهكذا كان لهاتين الحالتين تأثيرهما على الحركة الفنية ، حيث لم تكن هذه العوامل تتردون فاعلية وتأثير على الناحية الجمالية .. إذ أن كل ذلك قد حدث فعلا .. بيد أنه يمكن القول للتوضيح عن الذوق في مثل هذه الصور .. أنه قديما كان المصورون يخضعون موديلاتهم لأوضاع أكاديمية مصطلح عليها (بالكلاسيكية) بينما فنانون اليوم يسرهم أن يشيروا في لوحاتهم إلى التسكين العظمى ، لإظهار مفاصل الركبة ، والمرفق والبشرة المتوترة على جوانب الأنفاذ الضامرة ..

أما صدى هذه الأعمال الفنية لدى جماعة الأخلاقيين ، فقد كان يمثل مبلغ حنقهم وسخطهم على مثل هذه الواقعية .. ولكننا نقول : أليس هؤلاء الفنانين من الواقعيين ..؟ ، إنه يوجد نوعان من الواقعية : فالنوع الأول هو ذلك الذى يتبع الإلهام ويسير على نهج المذهب الطبيعى ، على النحو الذى يفهمه إميل زولا .. لأنه تبعاً لما تقدمه الطبيعة لاجمال لاختيار تفاصيل أكثر نبالة أو جمالا .. وكما هو الأمر بحسب ما هو مألوف ومشاهد في الواقع (٢) .

(١) إن ما تحدث عنه الكاتب نرى صداه ماثلاً في أعمال بيكاسو الأولى في « العهد الأزرق » حين كان يرسم الأجسام النحيلة التى ترمز إلى ما كات تعانيه تلك الفتيات البائسات كما يشمل ذلك أيضاً المهاجرين من الرجال .

(٢) إن النوع الأول الذى يتحدث عنه الكاتب ويسميه بالمذهب الطبيعى فهو الذى يشير حقاً إلى فنون المطابقة الطبيعية .

أما النوع الثانى للواقعية فهو الذى يعمل تبعاً لما يبدو فى التشكيل الإجمالى للبوديال . . حيث يكون الأداء الفنى بطريقة تحليلية (١) .

والآن إذا كان شباب الفنانين الواقعيين فيما يتضمنه النوع الثانى للواقعية فإن ذلك يعنى أنهم ليسوا من ذلك النوع الأول . . . حينئذ يكون الفنانون الأكبر سناً على العكس من ذلك بحيث يصبحوا من أهل النوع الأول وليست لهم صلة بالواقعية الثانية : ولكن ما حدث فعلاً هو أنهم أصبحوا يعملون كما يعمل الشباب من حيث المبالغة وتشويه الخطوط والأحجام طبقاً لخطه موضوعه ، إذ يظل تصورهم للفن متخذاً طابعاً زخرفياً نسبياً .

هذا هو بالدقة شأن المقارنة بين الإلهام الواقعى والإنجاز الزخرفى . . ومع ذلك فإن هذا التضاد فيما بين البحث عن الشكل الجوهرى وبين اختيار العناصر ، كثيراً ما شوشت أفكار الزائرين ووقفت سداً منيعاً أمام تقديرهم الصحيح . . إن الجمهور إذ يسلم بأن الرسم الحائط قد يتخذ أسلوباً لطراز زخرفى يمثل طائراً أو بناءً ، إلا أنه مع ذلك لا يمكنه أن يدرك معالجة تلك الأجسام النحيلة (وما قد تبدو فيه هذه الأجسام بصورة مشوهة) بينما يثير اهتمامه رؤية التفاصيل (التى تعطى للأشكال واقعيتها) أو أن يرى على الأقل العيوب التشرىحية .

ولعل أكثر ما يدهش هذا الجمهور أيضاً ، أن تكون ترجمة الطبيعة لدى أولئك الفنانين (فى لوحاتهم) ، تتخذ طابعاً مختلفاً ، بينما تكون ترجمة

(١) والطريقة التحليلية إنما تمثل إحدى التصورات التى سادت الإنتاج الفنى فى الحركة التكعيبية . . . نظراً لأن المذهب التكعيبى يخرج بالأشكال من أوضاعها الطبيعية ، ويتضمن تلك الواقعية التى تكشف عن الجوانب الأخرى للأشياء وما هو كان فى أعماقها بالطريقة التحليلية .



(شكل ٢٢)

رسم يمثل فيه الأسلوب التكبيسي التخليل مع التشويه للمصور بيكاو

بعضهم لها تقوم على معالجة (الانحراف) في تكوين الخطوط ، كما يهتم البعض الآخر بالأحجام (من حيث المبالغة في بعض أجزاء الجسم والتشويه للأشكال وأعوجاجها) بينما يوجد آخرون ممن يتلاعبون بالألوان .

إن الانطباعيين (التأثيرين) يعتبرون بحكم اتجاهاتهم الفنية من الواقعيين إذ أنهم يدعون طريقة ذات أساليب فنية جديدة للتصوير ، تقوم على نظرة حديثة للطبيعة والحياة (١) .

وبينما كان المصور جوجان Gauguin قد اتحنى اتجاهها مضاداً (للاضطباعية)

(١) تستند الانجماوات الفنية الانطباعية إلى التقسيم اللوني تبعاً لألوان الضوء المنشورة التي ثبتت النضارة والحياة في صور الأشكال التي يتكون منها العمل الفني في اللوحة . . . وكان أول منظر طبيعي يؤيد هذه النظرية هو من عمل الفنان الانطباعي (موليه) وأطلق عليه اصطلاح « تأثير » Impression نسبة إلى النصب الانطباعي « Impressionism » التأثري كما يطلق عليه أحياناً أخرى اصطلاح « الواقعة الفنية » نسبة إلى «لم الضوء ونظرياته» .

أطلق عليه اصطلاح « المثالية الزخرفية »^(١) L'Idéalisme de la décoration فإن سيزان وهو الفنان المبتدع لكثير من الاتجاهات الفنية .. قد ظهرت عن طريق أعماله الفنية مدرستان متعاضدتان ، أما إحداهما : فتتمثل أولئك الزخرفيون الذين يعرضون أساليبهم المسطحة التلوين .. بينما كانت الثانية ، تمثل البعض الآخر الذى يعطى اهتماما للبحث عن صلابة الأشياء وبناء مساحات الأشكال من جديد .. وذلك فى الوقت الذى كان فيه الانطباعيون والتأثريون ، قد ذهبوا إلى أبعد مدى فى تصوير أشكالهم ذات الاهتزازات الذرية (إشارة إلى التنقيط اللوني) إذ تبدوا الأشكال فى صورة مرتجفة غير ثابتة ، أو دون أن تكون محددة الأطراف ، حيث يعطى الانطباعيون لجو اللوحة تأثيراً مهتزاً .. وحينما كان البعض يخلعون على جماعة التكعيبين شرف هذا الانقلاب الفنى الذى يمثل تعاليم المدرسة التكعيبية^(٢) ، فإن التكعيبين كثيراً ما حاولوا تمثيل البعد الثالث ، بيد أنه لم يكن فى وسعهم دائماً الوصول إلى حل لهذه المشكلة التشكيلية ..! لقد كانوا فى تصويرهم أكثر اهتماماً بالأوضاع الهندسية من النحاتين ، كما كانوا أكثر ميلاً إلى الوجهة الفكرية منهم إلى الناحية الموضوعية . بينما نجد فى إنتاج سيزان للوحة المسماة L'Estaque أن شكل الجبل يأخذ ذلك الوضع التكعيبى^(٣) وهنا يبدو الفارق بين التشكيل الطبيعى وذلك التشكيل الهرمى .

(١) أن الاتجاه الزخرفى الذى سار فيه جوجان إنما يقوم على أساس رمزى وأن النسمية الحقيقية التى أطلقها الجماليون على المذهب هى « Synthetism » حيث يعرف هذا الاصطلاح « بالتركيبية » أو « التكوين الموحد » وربما أتخذ بعض الجمالين اصطلاح (المثالية الزخرفية) بالنظر إلى أن الأداء فى هذا الاتجاه يقوم على أوضاع زخرفية .

(٢) الواقع أن المذهب التكعيبى استمد أولى اتجاهاته الفنية من طريق أعمال سيزان ، ثم من جماعة الوحشيين ، والفن الزنجمى بعد ذلك .

(٣) أن لوحة لوستاك L'Estaque التى استشهد بها الكاتب ربما تكون من الناحية التكيبية ليست بالقدر الكاف ، حيث يمكننا أن نشاهد هذا الاتجاه الهندسى الذى أثاره سيزان فى فنه بوضوح فى كل من اللوحات / جاردان « Gardanne » ، شاتو نوار « Chateau-Noir » وغيرها .

إن التكعيبيين يستمتعون بتحليل الجسم الإنساني وتفصيل أجزائه تفصيلاً هندسياً . يتخذ أشكالاً اسطوانية وكروية ومخروطية^(١) ومع ذلك كانت تجذبهم الأشكال الميكانيكية . . ولكن هل كان ذلك عن اقتناع شخصي ؟ أو أن تصميمات أشكال السيارة التي تقوم بالحركة الذاتية « Automobilmism » هو الذي أوحى لهم بذلك ، نظراً لما تتضمنه من أوضاع هندسية تجريدية ؟ . .

ثم يتساءل الكاتب أيضاً فيقول : وهل كان عن خرافة اتخذهم في الفن لقليل من مبادئ العلم . ؟ أو أن الأمر ببساطة قد يتطلب كل ذلك عن ضرورة لإثارة دهشة الجماهير . . ؟

حقاً إن البعض قد استطاع الوصول إلى تصوير أشكال متشابهة من مستقيمات وفروع أشجار ، وأشكال كالعجلة المستديرة . . وأنهم في سبيل تقوية خطتهم الموضوعية ، قد ذهبوا إلى حكم فخواه أن جميع صور المطابقة لا فائدة منها .

إن الفن التكعيبى ، الذى كان قد بدأ باختزال الأشكال وبانحرافها قد أصبح أفكاراً مصورة . . وإن الإحساس الزخرفى خلال تطوره لم يفارق الفنان التكعيبى ، حيث كان إحساسه بالخطوط بقدر إحساسه باللون^(٢) . .

(١) لقد سبق لسبران أن أشار إلى ميل الطبيعة إلى الأوضاع الهندسية المذكورة ، ومع أن أسانذة المذهب التكعيبى وخاصة بيكاسو ، وبراك ، قد أخذتا بها . . إلا أنهما مع ذلك كانا أكثر ما يعتمدان على التسطير الهندسى الذى استمداه من نظرية التبلور .

(٢) أن الحديث بشأن الألوان ليس بالصورة التى تحدث عنها الكاتب على حد قوله « إن إحساس الفنان بالخطوط كان بقدر إحساسه بالألوان » والواقع أن كلا من بيكاسو وبراك ، قد عملا على الحد من الطاقة اللونية ، كي يكون الاهتمام منصبا على التشكيل التخطيطى . حيث صارت الألوان التى يستعملونها فى لوحاتهم أقرب إلى تلك التى يستعملها المثال أو المعمارى ، لأنها تعطى تلك التأثيرات الجسمية أو المجردة ، ولربما نرى لكل من بيكاسو وبراك فى بدء الحركة التكعيبية اهتماماً سلبياً باللون ، ولكن كل ذلك قد تغير تبعاً لعملية

وكذا شأن الخطوط المتقاطعة في اللوحة والتي ينتج عنها زوايا متقابلة ، إذ يجتمع في تكوين اللوحة شكل الفيولينسل وأطراف عليا أو سفلى لجسم إنسان ، سواء كان ذراع امرأة أو ساق رجل .. إذ يكون هناك تقاطع بين هذه الأشكال في مجرى الخطوط وتشابكها .. كما أن الألوان تكون محدودة بالقطاعات الصارمة لأجزاء المسطحات . . وبالإضافة إلى ذلك تتخذ أشكال الأشخاص كذلك أوضاعاً هندسية .

وقد يكون من المعقول أن التكميين قد أجمعوا على نظام للألوان ، بحيث تكون مستقلة تمام الاستقلال عن تلك الألوان التي تشاهد في أشكال العالم المرئي .. ولعل هذا يفسر لنا مبلغ تأثير الحركة التكميلية على الفن الزخرفي .. ولربما يكون من أفضل لوحات التكميين ، تلك التي تأخذ طابع أشكال السجاجيد أو زخارف المجلدات .

وإذا كانت جماعة بون أفن (١) ، Pont-Aven ، تلك التي تدعى تحرير الفن من ذلك التقليد الصارم للطبيعية .. فإن المصور سيرا ، Seurat ، كثيراً ما كان يكون لوحاته على أسس من قواعد هندسية ، وكذا نرى أن تلاميذ جوستاف مورو Justave Moreau ، قد استطاعوا في وقت وجيز بين عامي ١٨٩٠ ، ١٩٠٥ أن ينتجوا ذلك الإنتاج العجيب من بين أولئك الفنانين الذين كانوا مولعين بمؤثرات ذلك الاتجاه الرمزي ، كي يعيدوا للفكر اعتباره في نطاق

== التطور التي سادت الأساليب الفنية التكميلية وخاصة لدى هذين الفنانين باعتبارهما من أكبر رواد هذه الحركة الفنية ، ومع ذلك فانه يوجد عدد من الفنانين التكميين الذين يعطون اهتماماً خاصاً للتلوين في منتجاتهم الفنية من أمثال المصور ليحيه ، لوت ، ميتسينجر . ولكنه على أي حال ليس من ذلك النوع من التلوين الذي يخضع للتأثيرات الطبيعية .

(١) أن هذه الجماعة كانت في الأصل تسمى جماعة نابي « Nabis » أي « الأنبياء » التي كان يرأسها الفنان سيريبييه ثم تحولت بعد ذلك إلى مدرسة بون أفن بقيادة جوجان مبتدع المذهب الرمزي « التكوين الموحد : Synthetism » .

الفن .. وكثيراً جداً ما كان يلاحظ هنالك من نقص في الثقافة الصحيحة ، حيث ترتب على هذا النقص أننا نرى من بين أولئك الفنانين من تصدمهم صخور العقبات ، تلك التي تصادف الذين ينهجون على اتباع معلوماتهم الشخصية (دون أن يكلفوا أنفسهم عناء البحث والاطلاع) وهي نفس العقبات التي تصادف ، غيرهم في ميدان الفن المعماري وكذا في الآداب .

إن أولئك الذين يكون في استطاعتهم العودة من جديد إلى المدرسة الطبيعية (١) للمذاهب الانطباعية ، سوف لا يظنون أوفياء لأشكال معينة يكون لها طابع الذاتية ، وإن من شأن المذاهب الرمزية الإيحاء بالآخرى من اتباع الوصف .. وإنما تتجه نحو الشعور دون تعلقها بالذكاء . هذا وإن المذهب البرجسوني (١)

(١) ليست المدرسة الطبيعية أساساً للمذاهب الانطباعية « التأثرية » بل بالآخرى الواقعية ، أو كما يطلق عليها أيضاً « الواقعية العامة » ولعل الكاتب قد ذكر هذه المدرسة مقترنة بالانطباعية نظراً لأن الطبيعية تشترك مع الواقعية في عاكاة أوضاع الطبيعة ، إلا أن الأداء يختلف فيما بين كل من المدرسة الطبيعية والمدرسة الانطباعية اختلافاً واضحاً من الناحية التكتيكية . وإن من أهم ما تهدف له الانطباعية (المدرسة التأثرية) من حيث تختلف أساليبها سواء كانت من الطريقة التقسيمية للون أو الطريقة التنقيطية أو حتى الضوئية ، هو الكشف عن أسلوب ابتكاري في الأداء الواقعي ، يعطى للشكل العام ذلك الاهتزاز الإثري كما يتيح لعين المشاهد الذوافة ، التطلع إلى العمل الفني من بعد ، لمشاهدة التأثيرات الفنية التي يهدف لها الفنان ، رغم امتزاج الأشكال ببعضها في اللوحة ؛ . على عكس الأداء الواقعي قبل ظهور المدرسة الانطباعية ، حين كان الفنان يجعل الأشكال محددة ومنفصلة عن بعضها ، وبالإضافة إلى ذلك العامل الهام الذي تهدف له الانطباعية في جوهرها ، وهو الاهتمام بالضوء الذي يعتبر العامل الأول في اللوحة ، من حيث إعطاء الأشكال في اللوحة عن طريق التحليل الضوئي ألواناً ذات تآلق وشاعرية وحنائية . أما ما يمينه الكاتب من الأشكال المعينة التي لها طابع الذاتية ، فهو إنما يهدف إلى ذلك الطابع الابتكاري الذي تتمثل فيه شخصية الفنان حسبما كان حديثه بعد ذلك عن المذهب الرمزي .

(١) أن ما يشير إليه العالم برجسون في مذهبه الحيوى عن « المدس » إنما يمثل في نظره تلك الفكرة التي تنبع من أعماق اللاشعور ، نتيجة لاستفراق وتأمل عميق .. إذ أنها تصدر من أغوار النفس الإنسانية ، حيث يكون الإدراك غريزيا وإيس إدراكاً عقلياً .. وهو من ثم يطلق عليه اصطلاح « العقل المتكرر » ومع ذلك فإن برجسون يربط المدس بالتأمل العقلي

نما نستند إليه أبحاثه عن « الحدس Intuition » لا يتجاوب مع المقالات
نزدية فحسب ، بل ومع التجارب التصويرية لهذا العهد أيضاً .

ولقد كان من أهداف المذهب الانطباعى إثارة المشاعر النائمة لدى
الجمهور ، تلك المشاعر التى يحس بها نفس المبتدع . . بينما تهدف الرمزية إلى
إيقاظ الأحاسيس النقية ، التى تتعلق من الناحية الفنية بالأشكال والألوان ،
فما يمثلانه من إبحاء المشاهد . . ذلك لأن دور الحساسية يظل من المبادئ
الأولية التى يقوم عليها عنصر الإلهام .

من حيث النصور ، حتى يمكن لفكرة الابتدائية أن تأخذ صورة تتحدد بها معالمها في نطاق
النصور .

وإن ما يرى إليه الكاتب قوله من الاتجاه الإدراكي « بنجه نحو النصور دون الذكاء »
فهو إنما يعنى الإدراك من أعماق الحس دون العقل .

طاقات ابتداعية

لا ينتهى تفجرها فى صور متباينة

سبق أن نوهت فى مقال سابق عن العناصر البنائية التى تستند إليها العملية الأدائية فى العمل الفنى ، حيث ذكرت هذه العناصر على اعتبار أنها المبادئ الأساسية التى تتكون من الخط والمساحة واللون ، وعلى أنها ذات طاقات ابتكارية غير محدودة . . ولنضرب لذلك مثلاً بسيطاً : قد يتاح لكل إنسان أن يزور أى معرض من معارض التصوير ، وهو إذ يتفقد الأعمال الفنية التى تمثلها لوحات هذا المعرض ، فإنه يجد تنوعاً واضحاً فى العملية الأدائية للوحات ، كما يجد تبايناً ظاهراً بينها فى كل طرق التخطيط للرسم وما يتضمنه هذا التخطيط من أشكال ومساحات . . كما يحس بهذا التباين الذى يكون على أشده خاصة فى الألوان ، لأنها من أول العوامل التى تشد انتباه المشاهد .

وإذا كنا نتحدث هنا عن هذا التباين بصورة عامة ، فبمعنى ذلك أنه لا فرق فى هذه الحالة بين معرض يتسم بالسمة الأكاديمية ، وبين معرض آخر يتسم بالصورة المعاصرة ، التى تقوم فنونها على المذاهب الحديثة . . حيث يمكن القول بأن هذه الظاهرة إنما مرجعها أن لكل فنان طبيعة ذات تكوين خاص ، تتضمن كلا من الناحية البيولوجية والفسولوجية والسيكلوجية . وتبعاً لهذه الطبيعة يتحدد الأسلوب الشخصى لكل فنان من حيث طريقته فى إمساك القلم أو الفرشاة ، وما ينتج عن كيفية هذه القبضة (المشحونة بأحاسيس ذات مزاج معين) التى يقبض بها على أداة الانجاز ، سواء كان الرسم بالفحم أو القلم الرصاص أو بالفرشاة من تخطيطات أوجرات (بالفرشاة) يتبين منها طريقته الخاصة فى الأداء ، سواء من حيث الرسم أو التلوين مما يعطى لعمله الفنى مسحة خاصة يتميز بها إنتاجه عن إنتاج غيره من الفنانين .

فإذا كانت هذه الصبغة الخاصة يتميز بها عمل فنان في بيئة معينة عن أقرانه في نفس البيئة ، فإن هذا التباين إنما يكون بنسبة أكبر وبصفة خاصة بين شعب وشعب آخر . . نظراً لما قد يفصل بيئة عن أخرى من تقاليد فنية . . حتى ولو كان الأداء في تلك البيئات المتباينة الأنماط يمثل الكلاسيكية التي تنهج في أساليبها تبعاً للأوضاع الطبيعية ، ولعل من أهم العوامل المؤثرة في العملية الإبداعية والطريقة الأدائية ، هو ذلك المزاج الفنى الذى تتحكم فيه طبيعة البيئة التى ينشأ فيها الفنان . . وإن أبسط الدلالات المميزة قد نجدها في طرق التلوين ، من حيث حرارة الألوان أو برودتها أو هدوئها ، وكذلك يكون الأمر من حيث ذلك الميل الطبيعى إلى موضوعات معينة ، سواء كانت تتعلق بالمناظر الطبيعية أو رسوم الأشخاص العادية ، أو نماذج لأشخاص في أوضاع معينة تعبر عن صور معينة كذلك من الحياة . . وكذا الاهتمام بالرسم مع دقة تفاصيله وإيقاعاته أو ميل إلى البساطة ، أو اتخاذ تحديدات قوية في الخطوط الخارجية بلون بنى أو أسود ، أو تلاشى هذه الخطوط بحيث تكون ألوان المساحات في الأشكال أو الأرضيات هى التى يتحدد بها تفاصيل التكوين الكلى للشكل العام . . إذ يمثل هذا التباين بصورة أكثر وضوحاً في فنون الحضارات الأولى التى تقوم مبادئها الفنية على أسس اصطلاحية . .

وقد لا يختلف الأمر بصدد هذا التباين وما يكون بين عمل فنان وآخر من فوارق ومميزات ، تفصل وتميز كلا منهما عن الآخر . . حتى ولو كانت أعمالها الفنية تسير على أنماط أولئك الفنانين المعاصرين ، الذين يسرون على ذلك النهج التقدمى للمذاهب الفنية الحديثة . . سواء كان المذهب تعبيرياً أو وحشياً أو تكعيبياً ، أو حتى سيريالياً أو مستقبلياً . . ذلك لأنه سيظل لكل فنان أسلوبه ، وطريقته الأدائية الخاصة ، والموضوعات النوعية التى يميل إليها بحكم تكوينه وطبيعته ، (ولو أن ذلك لا يمنع من وجود بعض التقارب أحياناً بين عمل فنان وآخر ، سواء عن طريق التأثر الشخصى ، أو لتوافق في (م ٩ - الفن التشكيل)

التفكير العقلي والمزاج الحمى) . ولا شك في أن هذا التباين نشأه كثير أفي شتى المعارض سواء منها المعارض المحلية أو الخارجية.. حيث يكون الاختلاف بين الأعمال الفنية - حتى ولو كانت لموضوع واحد محدد في مسابقة ما، يقوم به عدد غير قليل من الفنانين - شأن الاختلاف في تكوين طبيعة كل منهم . ولما كان هذا شأن الفوارق والمميزات في الإنتاج الفني بين الفنانين لاختلاف في طبائع تكوينهم من الوجة الحسية والعقلية ، مما يساعد على وجود طاقات ابتكارية في صور عديدة ومختلفة ، شأن ما نشأه في المذاهب الفنية المعاصرة من اتجاهات وتيارات متباينة .. فإنه يمكن القول كذلك بأن كلا من الخط والمساحة واللون ، (كما يحتوى كل عنصر منهم على حدة ، طاقة ابتكارية هائلة لا يمكن تحديدها أو معرفة نهاية لها . فكذلك هذه الطاقة الإبداعية تنطوى بدورها على طاقة أخرى سيكلوجية لا ينضب معينها ، تبعاً للفنان الذى هو مصدر هذه الطاقات بحسب سلوكه وتصرفه الإبداعى ، ذلك لأن مكنونات هذه الطاقة إنما تتولد عن طريق أحاسيس الفنان عندما يشرع فى عمله الفنى ، سواء كان التخطيط الذى يبدأ به متخذاً صورة واعية عن قصد وعمد ، أو بحالة لا شعورية تلقائية لا قصد فيها ولا تعمد ، حسبما يفعل الأطفال أو كما كان يفعل الفنان البدائى .. وإذا يكون التصرف فى الخط على أى وضع فإنه يشير إلى اتجاه ابتكارى ، (كما يعبر من ناحية أخرى عن حالة سيكلوجية يمكن للباحث السيكلوجى أن يتعرف عليها من خلال سير الخطوط وما تحدثه من أشكال ، وما تهدف إليه هذه الأشكال من اتجاهات باطنية قد لا يدركها الفنان نفسه (١)) .. وكذلك شأن الألوان سواء من حيث قوة طبقاتها أو من حالة هدوئها وضعفها ، أو من ناحية تنافرهما أو انسجامهما .. ولنضرب لذلك

(١) إن المثال الذى ينطبق على هذه الحالة إنما يتمثل فيما كان يقوم به المفكر الإنجليزى « واسكن » من تفسير وإيضاح لإنتاج موازنة الصور « برونز » حيث كان الثانى يدهش لما كان يراه الأول فى أعماله ويقول « من العجيب أنى لم أدرك أن فى إنتاجى الفنى ما يتضمن كل هذه الجوانب ١٠ »

مثلاً : لأن مصوراً ما يعمل كروكياً عن غير قصد واع لخطوط متشابكة ومتضاربة ، سواء كانت هذه الخطوط بالفحم أو القلم الرصاص خطوطاً خارجية بدون ظل فحسب ، أو تشمل طبقات من الظلال ، أو أنه بدلاً من الأدوات السابقتين استخدم جرات لونية بالفرشاة ، حيث تكون متقاطعة ومتشابكة على النحو السابق ، دون استعمال أساليب التخطيط للرسم ، حيث يكون التصوير بالدهان عن طريق مباشر . فإن النتيجة التي يمكن أن يستخلصها الفنان من هذا السلوك الفني المتنوع ، أنه قد يكتشف فجأة أن هذه الخطوط المتقاطعة اللاواعية (سواء كانت رسماً بالفحم أو ضربات بالفرشاة) تكون أشكالاً غريبة تتخذ أسلوباً وطريقة ربما تختلف عن الأوضاع الفنية التي كان يسير على نهجها من قبل . ولا ريب بعد ذلك في أن هذا الاكتشاف الفجائي الذي هو نتيجة استلهام الفنان من خلال ذلك الخليط المتشابك ، ما يوحى إليه باتخاذ أسلوب جديد في تخطيطه لأشكاله وطريقة تلوينه . وفي ذلك ما يشير إلى أن الفنان قد حصل على صورة ابتكارية . . وإن دلت هذه الصورة على شيء ، فإنما تدل على أن الفنانين المبتدعين في الفن الحديث ، قد استلهموا من هذه المحاولات مذاهبهم الفنية ، ولو أن أمثال هذه المحاولات تقتضي ولا شك الكثير من البحث مع الجهد والصبر الطويل حيث يكون هذا التصرف أيضاً بمثابة انتقال من الصورة العشوائية الغامضة والمشوشة ، إلى الصورة الفنية الواضحة المعالم ، والتي تتخذ نهجاً جديداً في خطوطها ومساحاتها وألوانها

طاقات التخطيط والتلوين في الاتجاهات المعاصرة

نستنتج مما سبق عرضه ؛ أن أئمة المذاهب الحديثة قد استطاعوا أن يخدموا وأن يبتكروا أساليب فنية جديدة ، لم تكن معهودة من قبل في القرون السابقة للقرن العشرين . وذلك عن طريق تلك المحاولات الإبداعية التي اتخذت شتى الطرق الأدائية في مختلف مبتدعاتهم الفنية .

وتبعاً لذلك يمكننا القول : بأنه إذا كان لكل من الخط واللون تلك الطاقة العجيبة ، التي يكون في استطاعتها أن تتمخض عن صور ذات أشكال مشوّهة وألوان صارخة أو متنافرة ، كي تعطى الشكل الجوهري الذي قد يعبر أحياناً عن المطلق المشاهد للأشياء ، أو الحقيقة الكامنة فيها أحياناً أخرى ، بحسب نظريات الفن المعاصر.. فإنه يكون في حيز إمكانها ومقدورها أيضاً أن تزود العمل الفني بخطوط خارجية وألوان للأشكال ، تكون مع انحرافها عن أوضاعها الطبيعية ذات طابع جمالي في إيقاعاتها وانسجام ألوانها ، مهما كان اختلاف الخطوط والألوان عن أوضاعها المألوفة في العالم المرئي .. وهنا نرى أنه مهما خرجت الأشكال عن قوالبها الطبيعية في كل من الرسم واللون إلى قوالب أخرى ، سواء كانت تجريدية أو تعبيرية أو سيريالية ، تخدم اتجاهات المذاهب التقدمية المعاصرة ، فإن ذلك الطابع الجمالي الذي يلزم عملية الأداء في التكوين الكلي للشكل العام ، إنما يكون مختلفاً مع ذلك تمام الاختلاف عن الأوضاع الواقعية ، لضرر الأشياء في المذاهب الأكاديمية واتجاهاتها الكلاسيكية . . ذلك لأن الخط كما يخدم الأعمال الفنية في اللوحات الكلاسيكية التي تكون فيها المطابقة على أشدها ، يكون في استطاعته كذلك أن يخدم الاتجاهات الفنية المعاصرة والمستحدثة بابتكارات لا حصر لها.. لأن القلم أو الفرشة التي في يد الفنان أثناء أدائه لعمله الفني، إنما يمثلان أداة طيّعة

يسيرهما الفنان طبقاً لمشيئته ووفق رغباته ونزعاته الفنية . . إذ يكون في مقدور الفنان الموهوب ، أن يرسم لشكل ما وليكن نموذجاً حياً على سبيل المثال (موديلاً سواء كان بملابسه أو عارياً) مالا حصر له من الخطوط الخارجية ذات إيقاعات وألوان متباينة ، بما يعطى الشكل الجوهرى لذلك الموديل الحى في صور شتى سواء كانت عن طريق التصرف في الخط بالأسلوب الهندسى ، الذى يجمع بين عدة خطوط منكسرة ، أو بتصرف هندسى آخر ، يؤلف أحياناً بين أقواس من دوائر ، وأحياناً أخرى يوحدها بين مستقيمت وأقواس أو في وضع يتخذ منحنيات إيقاعية تخالف النهج المعهود في إيقاعات الطبيعة ، حيث يستوى في ذلك أى مذهب أو مبدأ فى يقوم على نظريات معينة ، أو أن يكون الأداء متخذاً وضعاً انتخابياً يؤلف بين مجموعة من المذاهب ، ومع ذلك يكون الأداء حالة وجود هذه الانحرافات التشكيلية محتفظاً بقيم جمالية نوعية ، تختلف في إيقاعاتها وانسجاماتها عن تلك القيم الجمالية المعهودة في الفنون الكلاسيكية والأكاديمية . . لأن هذه الانحرافات وتلك الاعوجاجات في نماذج وأشكال العمل الفنى ، إنما تكون من ذلك النوع الذى يتطلب من الفنان جهداً ابتكارياً للوصول إلى تلك القيم الجمالية النوعية التى نحن بصدددها ، دون أن يتورط في الانحدار إلى تلك التشويهات التى تهبط بالعمل الفنى إلى مستوى من مستويات القبح ، ذلك الذى يرى فيه عدد غير قليل من الفنانين المعاصرين بأنه الطريق الأوحى للإبداع والابتكار في الفن الحديث . . .

ولما كان الحديث منصّباً على أثر الرسم والتخطيط ، وما يمكن أن يكون للخط المناسب من بين أصابع الفنان ، تلك الطاقة الروحية التى يستمدّها من أحاسيسه ووجداناته ، وما تحمل من شحنات إبداعية وسيكولوجية . . فإنه كذلك يكون الحال بالنسبة للألوان ، من حيث الحصول على ألوان متباينة مع ألوان أشكال الطبيعة ، وذلك بالنظر إلى أن الألوان الأساسية التى تمثل الأحمر والأزرق والأصفر ، كما يصدر عن تكويناتها ألوان المطابقة الأكاديمية

فإن طاقة الفنان الروحية ، في استطاعتها إعطاء تكوينات مبتكرة ذات صبغات لونية ، تتفق من حيث المبدأ مع الاتجاهات التقدمية الإبداعية للتلوين . دون الهبوط إلى مستوى تلك الألوان الصارخة أو المتنافرة بأسلوبها الفج ، الذى يصدم عين المشاهد الذواق . . إذ يكون في مقدور الفنان المبتدع أن يستخلص من تلك الألوان الأولية . . تكوينات لونية منسجمة لا حصر لها سواء كانت ناتجة عن مزيج لألوان ثانوية ، أو أن مساحات الشكل العام تتضمن ألواناً أولية وثانوية وكذلك ثلاثية . . وذلك تبعاً للنسب والمقادير في الطبقات اللونية التى تؤلف كلا من المزيج الثانوى والثلاثى ، حيث بحسب هذه النسب التى يصعب حصر عددها في عمل شتى التكوينات اللونية المبتكرة ، تكون تلك الطاقة الإبداعية غير المحدودة للتلوين ، الذى يحتفظ بقيمه الجمالية النوعية ، من ناحية الانسجام وشاعرية الألوان وغنائيتها (١) ، على نحو ماسبق من الحديث تفصيلاً في التكوينات الخطية الجمالية سواء بسواء .

(١) إنه في سبيل الحصول على الانسجام اللونى في أعمال التصوير ، سواء كان ذلك بطريقة أكاديمية أو بأسلوب حديث معاصر ، فإن ما يتطلب الأمر اتباعه يكون على النحو الآتى :
أولاً : من المعروف أن الألوان الأولية الأساسية التى هى : الأحمر ، الأزرق ، الأصفر . إذا وضعت في مساحات متجاورة وعلى طبقات لونية قوية نسبياً ، فإنها تبدو متنافرة بطبيعة الحال ، أما إذا أردنا أن تكون منسجمة مع بعضها البعض ، فذلك يقتضى أن نخفف هذه الطبقات ، بمعنى أن تكون الألوان هادئة ، أما إذا كانت الألوان صارخة بسبب طبقاتها القوية والصلبة ، فطيناً في هذه الحالة أن نحدد المساحات الأولية في الشكل أحياناً بلون ثلاثى كالبني أو الأسود وأحياناً أخرى بالأبيض حتى يحدث الانسجام المطلوب . وقد نلست هذه التعديلات بوضوح في أعمال فنية معاصرة وخاصة في إنتاج الفنان ماتيس .

ثانياً : أن العامل الهام في وجود الانسجام إنما ينشأ عن وجود عناصر مشتركة بين الألوان ، ذلك لأن وضع ألوان ثانوية كالبرتقالى أو الأخضر أو البنفسجى إلى جوار ألوان ثلاثية كالبني المائل إلى الأصفر أو الاحمر أو الاخضرار وفير ذلك كالرمادى أو الأسود ، ثم يكون مع هذه المجموعة بعض الألوان الأولية التى سبق ذكرها ، فإن هذه العوامل المشتركة فيما بينها جميعاً ، من شأنها أن تعمل على انسجامها ، سواء كانت هذه المجموعة اللونية هادئة أو حتى قوية الطبقات .

ثالثاً : إلى جانب ذلك الانسجام الهادى الذى سبق الحديث عنه يوجد كذلك حالة من —

ولاشك في أن ذلك التصرف الإبداعي، يمكن أن يصدر عنه بصفة عامة أعمالاً فنية معاصرة على مستوى عال، ويكون لها ذلك الطابع التقدمي، الذي قد يلقي استحساناً من الفنانين ذوي الخبرة. سواء كانوا من المحافظين الكلاسيكيين أو من التقدميين المعاصرين.

التكوين البيولوجي والفسيولوجي والسيكولوجي

لدى الأفراد والجماعات وأثره في الإبداع الفني

قبل البدء في الحديث عن هذه العوامل مجتمعة في عملية الإبداع الفني، سواء كان ذلك لدى الفرد أو الجماعة، كان لابد من الإشارة إلى المعاني التي تتضمن كلا منها على حدة، وذلك في سبيل التعرف على المهام التي تتعلق بكل منها منفردة: فالعامل البيولوجي، إنما يمثل العامل الحيوي في الذات الإنسانية.. أما العامل الفسيولوجي، فهو ما يعبر عنه بعلم وظائف الأعضاء، والأجهزة، وما يحدد عمل كل منها.. بينما يمثل العامل السيكولوجي

= الانسجام تقوم على أنواع من التباين (وليس التناظر) بمعنى أنه في حالة وضع ألوان هادئة الطبقات، يكون إلى جوارها أو يحيط بها ألوان عميقة وقوية الطبقات، حيث يشترط وجود العناصر المشتركة فيما بينها.. فإن عامل التباين هنا لا يمنع إطلاقاً من انسجامها من حيث توافقها وتأثيراتها، بما يعطى التأثير الجميل في الشكل العام.. وإن هذا الانسجام هو ما يشير إليه الجالليون بالحديث عن شاعرية الألوان وضائيتها..

ورغم أن بعض فناني المذاهب المعاصرة، وأغنى بالذات المدرسة الوحشية «Fauvism» تتخذ ألواناً صارخة في طبقاتها، متنافرة في تكويناتها، فإن الابتداع اللوني الحديث، إذ يستند إلى حرية الفنان الابتكارية التي تتيح له أن يتصرف في استخدام ألوانه كيفما شاء.. ولكن الأولى أن يتخذ الوانا ذات شاعرية في تكويناتها، حسباً نجد ذلك على سبيل المثال لدى بعض الفنانين من أئمة هذه المذاهب مثل: سيزان، جوجان، فان جوخ، موديليانى، وذلك بدلا من تلك الأصباغ المتنافرة التي يلبو منها الذوق السليم، بل يمكن القول كذلك، أن الفنان مايس وهو إمام المذهب الوحشي، كان يراعى عامل الانسجام باستخدام التعديلات اللونية من الأبيض أحياناً ومن البني أو الأسود أحياناً أخرى.

تلك الحالات النفسية في صورها العديدة . . حيث تستند في دراستها إلى علم النفس سواء ما كان منها في الصورة الواعية أو الصورة اللاشعورية . . وهذا العامل هو ما يعد من أبرز العوامل تعلقاً بالإبداع الفنى .

ولما كان الهدف من تحليل هذه العوامل مجتمعة ، منصباً على التكوين الإنسانى وخاصة الإنسان الفنان . . فإنه يمكن القول تبعاً لما تشير إليه الحقائق العلمية . . أن بين هذه العوامل الثلاث اتصالاً وثيقاً لا تنفصم عراه ، حيث يرتبط عمل كل منها بالآخر ، بل إن العامل الفسيولوجى الذى يتحدد به الوظيفة العضوية لكل جهاز ، هو الذى كشف القناع عن المهام الدقيقة ، التى يقوم بها كل من العامل الحيوى والنفسى فى ذلك البناء العضوى الخفى ، الذى نسميه الإنسان . . كما يشترك معه عالم الحيوان فى تلك العوامل مجتمعة ، مع ملاحظة تلك الفوارق التى تفصل الحيوان عن الإنسان . . حيث يكون الاختلاف من حيث الدرجة والمستوى ، وكذا الحدود التى يتحدد بها الحيوان فى مستواه الأدنى والأرق نسبياً ، من حيث القدرة فى الحفاظ على نفسه ونسله ، وحيث لا ترتقى تـبـيـراته ولا تصوراتـه إلى ذلك المستوى السامى ، الذى يتميز به الإنسان عن سائر الكائنات الحية ، من حيث التعبير بالكلمة ، والخلق والإبداع ، والتفكير العلمى ، رغم ما يكون للطيور والحشرات من القدرة على بناء أعشاشها وبيوتها (من أشكال متنوعة ، عجيبة فى نظامها وتكوينها ، إذ يتخذ بعضها أشكالاً هندسية متباينة الأوضاع وخاصة النحل والنمل) ولكن تصرفاتها أياً كانت ، مع ما تستحوذ عليه من إعجابنا ، فهى تصرفات غرائزية ميكانيكية . . لا أثر فيها للإدراك الواعى على الإطلاق .

وإنه لولا التعرف على تلك الوظائف العضوية فى ذاتنا ، لما عرفنا ما تقوم به أجهزة الهضم والتنفس وعمل القلب والدورة الدموية ، ولما عرفنا كيف تكون وظائف أجهزة المدركات الحسية من حيث الرؤية والسمع واللمس

وعمل الذاكرة ، والتصور والقدرة على التمييز .: وأثر المنع في ذلك الاتصال العصبي وما يصدر عنه من أوامر تنشأ عنها الحركات الإرادية وذلك إلى جانب الغدد ، وما لإفرازاتها من أثر في نشاط زائد لدى بعض الأفراد ، دخول وتراخ لدى الآخرين .

رحمة « ما وراء القناع » (تكوين متألف من السريالية والتعبيرية) المؤلف



(شكل ٢٣)

إن القناع هو الصورة المثلثة للجسم الإنساني ، حيث تخفى واره بدائية الفرائز الإنسانية ووسائل استغلالها ، من طريق عناصر الروح السامى مصدر العقل الواهى ، حيث التصور الذى يتلاق ويتآلف فيه لسج من خيوط التصور والتأمل ، ثم البصيرة اللهية الكامنة في أعماق اللاهوت ، ممثلة في المن تلك التى تصدر عنها الومضات الفكرية المتألقة وموجيات الخلق والابشكار .

وإذا كان علم النفس الحديث قد أماط اللثام عن الإدراكات الواعية واللاشعورية . فيما يتصل بتحليل المهام التي يقوم بها كل من العقل الواعي والعقل الباطن واللاشعور . . فلقد كان للتحليل النفسي من هذا الجانب ، أبلغ الأثر في التعرف على كثير من جوانب العملية الإبداعية في نفس الإنسان الفنان . . هذا بالإضافة إلى التعرف على تلك القوة الملهمة التي تنبع من أعماق النفس ، وهي الحالة التي تمثل الإدراك للصورة الابتكارية اللاشعورية ، التي نطلق عليها اصطلاحاً والحدس ، إذ هو المصدر الرئيسي لكل عمل إبداعي . . بل استطاع العلم عن طريق هذا التحليل إلى الوصول لمعرفة الأمراض العصابية ومنشؤها منذ الطفولة . . وكذا العوامل التي يصدر عنها الانحراف وبواعثه ، هذا إلى جانب التعرف على عالم الأحلام وارتباطاته بمكونات العقل الباطن ، ثم أثر الرقيب الواعي ، الأنا العليا ، في حالة الوعي ، حيث الكبت ، ثم إفساحه لتلك النزعات والأمانى والميول المكبوتة ، كي تأخذ طريقها إلى التسرب للتنفيس عنها في حالة الحلم والرؤيا .

ومنّا كان الفيلسوف الفرنسي « ديبو Dabo » قد تحدث عن أثر كل من المناخ والبيئة على الفنون ، فقد تحدث كذلك « مونتسكيو Montesquieu » عن أثرهما في القانون ، حيث يكون للمناخ بالغ الأثر في المزاج النفسى لدى الشعوب ، كما أن استجاباتهم للمؤثرات البيئية ، تعد من العوامل التي قد يكون لها من الأثر « الفاعلية الشئ الكثير » ، في تكوين كل من المزاج العاطفى والعقلى ، وكذا طريقة التفكير التي قد تختلف من فرد إلى فرد ومن شعب إلى شعب ، تبعاً لتلك العوامل . . ولا ننسى في هذا المجال تلك العوامل الوراثة ، التي تترارثها الأجيال جيلاً بعد جيل ، حيث ترسب العادات والتقاليد والطقوس لدى الشعوب وتصبغها بطايتها الخاص ، وفي ذلك ما يمكننا من أن نميز شعباً عن شعب آخر ، لا بحسب المظهر الخارجى حيث التكوين

الفيزيقي من الوجهة التشريحية ، وكذا لون الشعر والجلد والعينين فحسب
ولكن بصفة خاصة تلك التي تتعلق بالتكوين الطبيعي للأمزجة والميول ، وفيما
يصدر عن طبيعة كل من المزاج العقلي والنفس من صفات وتصرفات . .

بيد أننا إذا نظرنا إلى أثر تلك العوامل الثلاث السابقة الذكر : البيولوجية
والفيسيولوجية والسيكلوجية ، من الوجهة التي تتعلق بالفرد من جانب ،
والجماعة (في صورة مجتمع لشعب أو أمة) من جانب آخر ، فإننا نجد أن
للعامل الفيسيولوجي تأثير بالغ في تلك الاختلافات التي تبدو في الحالات
الفردية من الناحية الطبية ، سواء كان ذلك من الوجهة التي تتعلق بالصحة
العقلية أو الصحة الفيزيكية ، ذلك لأن أى اختلال في وظيفة عضو من
الأعضاء ، سواء كان ذلك من حيث الجهاز الهضمي أو التنفسي ، بل وكذلك
في الدورة الدموية .. أو أن هذا الخلل في مركز من المراكز المخية في القشرة
الرمادية ، فإن تلك العلل السالفة الذكر ، من شأنها أن توجد انحرافاً أو نقصاً
عقلياً أو انحرافاً نفسياً ، أو اعتلالاً صحياً .. وكذلك يكون الحال في اختلال
أى غدة من الغدد .. وهنا نرى أن العامل الوظيفي للأجهزة من الوجهة
الفيسيولوجية ليعتبر من أهم العوامل جميعاً ، فيما قد يكون هنالك من فوارق
بين فرد وآخر ، أو بالأحرى تلك الفوارق الشاسعة بين الفنانين على وجه
خاص ، فيما يمثلونه من متباين صور إنتاجهم الفني ، وحتى إذا نظرنا إلى كل
هذه الأجهزة على فرض عدم وجود اختلال بها ، فإنه يكون شأنها من حيث
الخصائص الفردية ، كما هو شأن الأفراد فيما يتعلق بالملايح والصفات الظاهرة
التي يتميز بها شخص عن آخر ، رغم ما بينهما من التكوين العضوي المشترك
إذ يكون لكل فرد من الخصائص الذاتية فيه ما يختلف نسبياً ، وما يميزه
بذاته عن الآخرين .. ذلك لأن التكوين الداخلي لدى كل إنسان ، له كذلك
من خصائصه النوعية ، ما يعطى لكل فرد طاقة جسدية وعقلية معينة ، وكذا
طاقات متعددة من الوجهة الفكرية والعاطفية والنفسية ، وعلى هذا النحو

وتبعاً لكل تلك العوامل السابقة الذكر ، يختلف الفنان الفرد عن أقرانه من الفنانين ، باختلاف ما لديه من طاقات فيزيقية وعقلية وعاطفية . . حيث يكون التباين في البنية والمدارك العقلية والحسية ، وكذا في المذاق والقدرات الإبداعية . . وقد يعمل على زيادة التباين ما يكون لذلك العامل الوراثي من أثر بيئي فيما ينطوي عليه اللاشعور الفردي من ميراث غني أو متوسط أو محدود ، من ناحية الاستعدادات والمواهب . . وكذا الإلمام الثقافي من حيث تعدد جوانبه سواء في بساطته أو عمقه أو ضخامته .

ومن هنا يكون التباين في إنتاج فنان ما عن الآخرين ، من حيث ميوله إلى موضوعات معينة ، وكذا طاقته العصبية والنفسية ، التي تتحدد بها قدراته الإنتاجية والابتكارية ، وما تتخذه من صبغة أدائية لها طابعها الخاص ونوعيتها . . سواء من حيث تخطيطاته أو معالجته لألوانه ، ومن ثم يكون كذلك تباين الأعمال الفنية في موضوعاتها وأدائها ، والميول التي تسيطر عليها كالميل نحو الهدوء أو العنف ، وكذا الميل إلى الألوان القائمة أو الزاهية أو الهادئة في استخدام الدهان .

أما الاختلافات الناشئة عن وجود فوارق ومميزات ، تفصل فيما بين فنون شعب ما عن غيره من الشعوب ، فإن ذلك إنما يكون مرجعه كما ذكرنا تابعاً للمؤثرات البيئية والمناخية ، التي يكون لها أثرها في إعطاء هذا الشعب خصائص (فيسيولوجية وسيكلوجية وبيولوجية معينة) لها فعاليتها في تكوينه جسدياً وعقلياً وكذا عاطفياً ، حيث تجعله ذا طبيعة وذوق وميول خاصة ، وإنه رغم وجود الفوارق الفردية بين فنان وآخر من أبناء هذا المجتمع أو ذاك ، فإنهم يكونون جميعاً في إنتاجهم الفني مصبوغين بطابع يشتمل وتقاليدها الفنية المتوارثة جيلاً بعد جيل . . سواء بسواء بشأن ميراثهم إمداداتهم وطقوسهم والتقاليد المرعية في حياتهم . . وإنه رغم ما قد يوجد أحياناً

من مؤثرات خارجية عن طريق الغزو والفتح ، حيث يفرض الغازى فنونه وتعاليمه وتقاليده على شعب آخر ، كما كان يحدث ذلك فى الماضى . . أو كما يحدث الآن بصورة أخرى عن طريق انتشار المذاهب الفنية الحديثة المعاصرة ، التى أسفرت عنها المدرسة الباريسية ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، وفى القرن العشرين بالذات .

فإننا نجد مع ذلك أن هذا الفن الدخيل يتخذ مع الزمن طابعاً إقليمياً مصبوغاً بطابع البيئة ، التى يعيش فيها فناني هذا المجتمع ، حيث يتأثروا إلى حد ما بما ورثوه عن الماضى من تقاليد فنية وجمالية ، ومع ذلك يكون الطابع الشخصى أكثر وضوحاً لدى فناني البيئة من ذوى الأصالة الإبداعية .

البيولوجية المقارنة فيما بين كل من الحالتين

الطبيعية والفنية لدى الشعوب

إذا كان عامل التغذية الذى هو قوام حياة الجسم الإنسانى ، وما يتطلبه من عمليات الهضم المعقدة من حيث مضغه بالأسنان فى الفم ، وتحويله إلى عجينة بفعل اللعاب ثم مناولته بعد ذلك إلى المعدة ، كى تتم عملية الهضم الأخيرة بمساعدة بعض الأجهزة الأخرى حسبما يكون ذلك فيما يفرزه الكبد والبنكرياس من العصارات إلى أن يتحول إلى دم يعمل القلب بعد ذلك على توزيعه على مختلف أجزاء الجسد . . فإن هنالك من الحالات البيولوجية الأخرى التى تعتبر متشابهة إلى حد ما مع تلك الحالات السابقة ولكنها تختلف من حيث نوعيتها لأنها هى فى جوهرها سيكلوجية .

وإذا كنا قد أطلقنا عليها اصطلاح البيولوجية (على سبيل الاستعارة) فذلك لأنها عملية هضم وغذاء بدورها ، إلا أن هذا الغذاء يعتبر قواماً للحياة الروحية سواء من الوجهة الفنية أو من الناحية العلمية ، وبالنظر إلى أن

بيولوجية الحياة الروحية المتعلقة بالعملية الفنية الإبداعية ، إذ تكون في مختلف أطوارها من المبدأ إلى المنتهى تأخذ مراحل متشابهة إلى حد ما مع بيولوجية الجسد ، إلا أن الفارق بينهما جد كبير .. ذلك لأن الغذاء في الحالة الأولى يستفيد منه الإنسان وكذلك الحيوان بصورة متماثلة ، بينما يتحول الغذاء في الحالة الروحية التي نحن بصدد ها إلى عمل فني قد يستفيد منه مجتمع كبير بأسره .

وبالنظر إلى أن ذلك الغذاء المادى يعمل على تنمية الجسد وخاصة في مراحل تطوره حتى مرحلة النضوج ويشيع فيه عناصر القوة ، فإن الغذاء الروحي من شأنه كذلك تنمية شخصية الفرد ويشيع في روحه ذلك النشاط الوجداني من الوجهة الفنية ، كما يزيد هذا الغذاء في أشكاله النوعية الأخرى من حصيلة الطاقة الفكرية سواء من الناحية الأدبية أو العلمية والفلسفية .

بيد أن وجه التشابه هنا يستند من حيث المقارنة إلى أن العين إذ نستقبل صور المشاهدات في الحياة اليومية ثم تنقلها إلى دائرة التصور . وكما أنه ليس كل غذاء يستسيغه الإنسان ، فإنه كذلك ليست كل المشاهدات التي تصبح عن طريق التصور فكرة يستسيغها ذوق الفنان ، وهو في هذه الحالة إنما ينتقى الشئ من صور الحياة اليومية ، التي لا يمكن أن تؤخذ بحذافيرها من عالمي الكون والحياة لتصبح عملاً فنياً ، وهي كما هي دون أن تمضغ في نطاق العقل الواعي أولاً من حيث الاستيعاب والمقارنة والموازنة والتنسيق ثم بعد ذلك تكون عملية الهضم في نطاق اللاشعور ، وشأن اللاشعور في ذلك ، شأن الجهاز الهضمي ، حين يعزل ويترد تلك العناصر التي لا فائدة منها ، من تلك الفضلات الضارة ، ويستبقى العناصر الصالحة .

وهنا يتفاعل ذلك الغذاء الروحي مع عصارات النوق والملكة الإبداعية وما قد سبق للذاكرة اختزانه من انطباعات سابقة ، تتلام كل الملاممة مع تلك المادة الجديدة إذ تتحد معها ، وعند ذلك تكون الفكرة الفنية قد

تبلورت وأخذت تطفو إلى نطاق التصور من جديد ، في الصورة الرائعة التي يهدف لها الفنان .

هذا وإن أروع ما في هاتين العمليتين البيولوجيتين أن الغذاء إذ يبدأ بصورة واعية ، ولكنه يتم في الحالتين بطريقة لاشعورية .
ولما كانت العملية البيولوجية للغذاء الطبيعي المتعلق بالجسد ، تعتبر لدى جميع أفراد شعوب العالم في حالة متماثلة لدى كل منهم ، ولا اختلاف فيها بين فرد وفرد أو بين شعب وشعب ، بل هي منطبقة أيضاً على جميع الكائنات الحيوانية .

إلا أن الغذاء الروحي وتحوله البيولوجي وإن اتخذ تلك الصورة المتطابقة بدورها من حيث مراحل العملية الفنية الإبداعية ، فإن الاختلاف إنما ينصب هنا على ما يوجد من اختلاف في الأمزجة والميول وعوامل الذوق حيث يكون لهذه العوامل أثرها في تشكيل طريقة التفكير والتصور للأشياء .. كما يكون لكل شعب بحسب مؤثرات البيئة ودوافعها تلك النزعات الخاصة به مما يجعل لهذه المؤثرات مجالا فسيحاً في دراسة العوامل السيكلوجية لدى شعوب العالم وأممه .

عوامل الفوارق والامتشابهات

فيما بين عمليتي الغذاء بنوعيهما الفني والعلمي

إذا كانت المحاولة في المقارنة بين كل من عمليتي الهضم الغذائي المادى والفنى ، قد كشفت لنا عن بعض أوجه التشابه والتطابق النسبي لدى الإنسان الفرد ، وطالما كانت المقارنة متعلقة بالجانب الفنى حيثئذ يكون المقصود هنا هو شخص الإنسان الفنان .

فإننا قد نجد في ذلك الغذاء الروحي المتعدد الجوانب من تلك النواحي العلمية والفلسفية والفنية ، أنها جميعاً من حيث هي غذاء للروح إذ تتطابق

فيما بينها إلى حد ما ، إلا أنه توجد هنالك بين كل منها فوارق نوعية جديدة بالنظر والتأمل .

ولما كنا قد أفضنا في الحديث عن البيولوجية الفنية ، والمراحل التي تمر بها عملية الهضم للموضوعات التي يطرقها الفنان ، فإن مقارنتها هنا ببيولوجية الهضم العلمي تقتضى النظر فيما بينهما من فوارق .. حيث تستمد العملية العلمية غذاءها من عالم الظواهر ، إذ يقوم العقل في دائرة التصور بتحليل هذه الظواهر تمهيداً لهضمها في نطاق اللاشعور ، لاستنباط القوانين سواء منها الطبيعية أو الهندسية والرياضية الخ . . . حيث تعبر هذه القوانين عن الحقائق الجزئية في هذا العالم ، وهى بالنظر إلى أنها تستند في بحثها إلى أسس موضوعية حيث لا مجال فيها لمؤثرات عاطفية أو حتى إضافات عقلية . . . فإن عملية الهضم في حيز اللاوعى لا تتطلب تلك المصارات القائمة على المنطق والشعور ، (إلا في صياغة بعض المواد العلمية التي تحتاج إلى أسلوب أدبي) وبذا تكون المعدة العلمية في نطاق اللاشعور تعمل بطريقة مختلفة إختلافاً كلياً عن تلك المعدة الوجدانية ، في طريقة هضمها للغذاء القائم على الموضوعات الفنية ، إلا أن هنالك حالات مفاجئة ينبض بها اللاشعور ويلقى بها إلى دائرة التصور وهى الحالات الحدسية *Intuitionnal* التي يحس بها كل من العالم والفنان ، رغم تباين تصورات أحدهما مع تصورات الآخر . . . حيث تباغته فجأة ، سواء كان ذلك في حالة الصحو أو النوم أو حتى في حالة انشغاله بأى عمل من مشاغل الحياة اليومية .. ومن ثم كان ذلك المثل القاتل « أن بديهية العالم إنما هى من قبيل شاعرية الفنان » .

ولعل أوضح مثال في هذا السبيل يمثل بديهية العالم من حيث التشابه مع بديهية الفنان ، فيما يتعلق بذلك الإلهام المفاجيء الذى يسطع فجأة في تصور كل منهما . ذلك أن العالم الإنجليزى الطبيعى « فراداي » بينما كان يجرى

تجاربته في معمله ، وإذا بالإلهام يفاجئته بغتة عن كشف عظيم يتعلق بالحقل المغناطيسى ، والكهربائية المغناطيسية .

وإذا كان لفرادى فضل اكتشاف هذه الظاهرة الطبيعية ، عن طريق الإلهام بحس لا شعورى . . فإن فضل التفسير العلمى لهذا الاكتشاف الضخم ، إنما يرجع إلى العالم ، مكسويل ، الذى استطاع أن يضع بتفكير واعي القوانين العلمية التى يقوم عليها تكوين هذه الظاهرة .

ومن ثمّ كان هذا الكشف العلمى هو الباعث على ظهور الضوء الكهربائى والمحركات الذاتية لمختلف الآلات بتطبيق هذه القوانين تطبيقاً آلياً .

بيد أن هنالك ملاحظة جديرة بإمعان النظر فيما بين عمليتى الهضم لدى مختلف الشعوب . . فبينما تختلف تلك العملية الفنية حسبما ذكر من قبل ، من شعب إلى شعب ، تبعاً لمؤثرات البيئة وميراثها الفنى التاريخى ، إلا أن الاختلاف ليس فى عملية الهضم ذاتها ، ولكنه تباين ناشئ عن اختلاف الأذواق والأمزجة والميول ، المتجهة إلى غذاء فنى من نوع خاص . . ورغم أن هذه الأذواق كانت متباينة فى الماضى القديم لدى الشعوب ، إلا أنها فى عصرنا الحديث قد أصبحت متقاربة ، ومع ذلك يظل لكل شعب بحسب عوامل البيئة طابعه النسبى المميز .

وأنه مع وجود تلك الفوارق النسبية فى العملية البيولوجية من الوجهة الفنية ، فإن هذه العملية بشأن المادة العلمية لدى جميع شعوب العالم ، إنما تعتبر متطابقة تطابقاً وتماثلاً كلياً لا اختلاف فيه ، من حيث أن الغذاء العلمى فى تحليله ونتائجه يكون غرامه تلك الموضوعية الساترة ، والتى لا تتلوس بعاطفة ولا تتأثر بآثار مؤثر من المؤثرات الحسية . . ورغم أن شعوب العالم القديم كان لكل منها ميل يتجه إلى ناحية أو مجموعة من النواحي العلمية التى (م ١٠ - الفن التشكيل)

اشهر بها بعضها تبعاً للحيلولة الفكرية الخاصة بعهود الماضي ، إلا أنها أصبحت في حضارة عصرنا الحديث شائعة لدى الجميع .

وهنا يمكن القول بأن شعوب العالم على اختلاف أجناسها تسير الآن بحسب الموضوعية العلمية من جانب وشيوع المواد الفكرية من جانب آخر ، في طريق واحد صاعد ، قد تدرج بها من عصر إلى عصر ، إلى أن وصل بها إلى عصر الذرة ثم إلى تلك الآفاق الفضائية ، التي تجوب عوالم السماء بحثاً عن الحقائق الكونية العديدة .

أما من حيث المقارنة بين حالتين فكريتين ، كما هو شأن كل من الحالة العلمية والفلسفية ، فإنه مع التشابه الكبير بينهما ياعتبار أنهما حالتان فكريتان إلا أننا مع ذلك نجد أن عملية الهضم بينهما يبدو فيها ذلك الاختلاف النسبي وذلك بالنظر إلى تلك الأسس التي يقوم عليها التفكير في كلتا الحالتين .

فبينما يتعلق العلم بالحقائق الجزئية في هذا العالم بينما تقوم الفلسفة على الحقائق الكلية فيما يتخذه الفيلسوف من نظريات عن حقائق الوجود . . كما يوجد اختلاف من جانب آخر يتعلق بالناحية الجوهرية لكل منهما . . حيث نرى أن المادة العلمية تعتبر موضوعية كما سبقت الإشارة إلى ذلك . . في الوقت الذي نرى فيه أن المادة الفلسفية تتشابه من زاوية أخرى مع المادة الفنية ، ومصدر ذلك وجود الجانب الحسي ، الذي ينشأ عن اختلاف يترى في الآراء والنظريات الفلسفية حول قضية واحدة ، وذلك لأن كلام الفنان والفيلسوف إنما ينظر إلى العالم وحقائقه من الزاوية المقابلة له من الوجهة الحسية .

ولعل خير مثال نستطيع أن نقدمه في هذا السبيل من حيث أوجه التشابه بين عمل كل من الفنان والفيلسوف ، هو ما نستمدّه من واقع الدراسات في المعاهد والأكاديميات الفنية . . حيث يقف الموديل ، ومن حوله

الدارسون لحركة الجسم ، حيث يرسمه كل منهم بحسب موقفه منه ، والزاوية التي ينظر إليه منها ، وبينما تتعدد مواقف الأوضاع الفنية لحركة الموديل الثابتة في منتصف الرسم ، بينما تتعدد كذلك الجوانب المضئية والجوانب القائمة الواقعة في الظل ، ومع تعدد درجات الضوء ودرجات الظل ، فإن بعضها قد يكون أشد نوراً لوقوعه تحت الضوء المباشر كما يكون الظل في بعض المواقع أشد قتاما .

وعلى هذا النحو السابق ينظر الفلاسفة إلى العالم كل من نقطة وقوفه والزاوية التي يتأمله من خلالها ، وشأنهم في ذلك شأن الرسامين كل من زاويته التي يرسم منها الموديل واحد تتعدد فيه الأوضاع الفنية بتعدد المواقف ، كما تتعدد وتختلف الزوايا التأملية بين الفلاسفة بشأن قضية واحدة .

وبما يؤكد زيادة التشابه بين الحالتين أن في نقط الوقوف المتعددة واختلافها ، ما يؤيد وجود الجانب الحسى الممثل لذاتية كل من الفنان والفيلسوف ، وإذا كانت ذاتية الفنان لا تحتاج إلى دليل في هذا الصدد ، فإن الدليل بشأن ذاتية الفيلسوف هو ما نراه في بعض الآراء الفلسفية التي تتخذ الإتجاه المضى والمفعم بالأمل كما هو شأن الفيلسوف « لينتز » الذي يرى في العالم بعين المتفائل « أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان ، بينما نرى موقفاً فلسفياً آخر يتخذ وضماً مضاداً للموقف السابق حيث القتام الكامل كما يتمثل في الفلسفة المتشائمة لشوبنهاور الذي يقول بشأن تصويره للعالم « إن هذا العالم هو أسوأ عالم ممكن أن يكون ، ولدى كل من الفيلسوفين نلمس إحساسهما تجاه العالم كما نلمس الذاتية في الحالتين .

قد يكون هنالك تساؤل بصدد الحديث عن الذاتية والجانب الحسى بالنسبة للفيلسوف في هذا المقام ، وهما يمثلان اتجاهاً فردياً رغم ما تتصف به الفلسفة من تعميم وشمول ، بشأن قضايا هي في صميمها قضايا كلية . . وإذا كانت الذاتية والحسية جائزة بالنسبة للفنان من حيث التعبير في عمله الفني

فكيف يمكن التوفيق بين الذاتية الفردية والشمول والمطلق فيما يقوم به الفيلسوف ؟ والجواب على ذلك أن نقطة وقوف الفيلسوف والزاوية التي ينظر منها تجاه العالم من خلال ذاتيته وحسيته ، إنما تمثل في حد ذاتها حقيقة قائمة وموجودة . وإن الفيلسوف في سبيل الانتقال من تلك الزاوية الفردية إلى التعميم المطلق ، فإنه يتخذ في هذا الصدد البراهين المنطقية التي يدل بها على صحة نظريته ، التي تعبر عن اتجاه يمثل حقيقة موضوعية لقضية كلية .

ولكى يكون الموضوع أكثر وضوحاً ، فإننا نتخذ مثالا نستمد من آراء فيلسوف ألمانيا الأكبر ، عمانوئيل كانت ، بشأن العمل الفني ، فلقد استطاع في نظريته الجمالية عن الفن أن يجمع فيها بين كل من الذاتية والموضوعية .. فهو يرى أن الفنان عندما يقوم بعمله الفني فهو في هذه الحالة يعبر عن ذاتيته فيما يقوم بتصويره أو نحته .. ولكن العمل الفني في حد ذاته نظراً لأنه يقوم من الناحية الجوهرية على مبادئ جمالية ترضى الناس جميعاً ، فقد جعل من هذا الكم الإيجابي الأساس الذي تستند إليه موضوعية الفن ، ومن هنا استطاع أن يجعل للذوق حكماً موضوعياً ،

إن في هذا الرأي السابق عن الفن من حيث ذاتيته وموضوعيته ، بما قد نرى فيه وجه التشابه مع الفلسفة من هاتين الوجهتين ، وبالرغم من أن العمل الفني بعيداً كل البعد عن المنطق والأدلة المنطقية ، بل إن اللامعقولية تمثل إحدى جوانبه ، حسبما نلمسها بوجه خاص في « السريالية » التي هي إحدى مذاهب الفن المعاصر .

وإنه على اعتبار أن الفنون الكلاسيكية تعتبر تمثيلاً لظواهر الأشياء وتقوم على المثالية الجمالية ، فهي من هذه الوجهة تمثل كلا من الذاتية والحسية في الفن أصدق تمثيل .. ونظراً لأن الانقلاب الفني الذي حدث في نهاية القرن التاسع عشر وبلغ مداه في القرن العشرين ، بظهور مختلف المذاهب

والنيارات المعاصرة ، قد خرج بها على جميع القيم والمبادئ الكلاسيكية ،
فإنها مع ذلك احتفظت بالقيم الميتافيزيقية ، التي تعبر في الأشكال الجوهرية
لاتجاهات هذه المذاهب ، عن حقائق الأشياء في صورتها الموضوعية ، وذلك
بإعطاء صورة لمطلق مُشاهد تراه العين .

ورغم ذلك التطور الكبير الذي حدث فيما يتعلق بالفن ، فإن ذاتية
الفنان مع ذلك ظلت قائمة ، حتى في الأعمال الفنية التقدمية المعاصرة ، مهما
كانت موضوعيتها . .

أما بشأن العلم ، فبحسب ما سبق من إيضاح عن العملية العلمية ، وذلك
باعتبار تجردها كل التجرد عن كل من الجوانب الذاتية والحسية حيث
يقوم العلم على الموضوعية المطلقة .

لهكذا يكون وجه التشابه بين كل من الفلسفة والفن من ناحية ، ثم وجه
الاختلاف فيما بينهما وبين العلم من الناحية الأخرى ، وذلك باعتبار أن النتائج
التي تسفر عن القوانين العلمية لدى جمهرة من العلماء لا يوجد بينها أى اختلاف
على الإطلاق ، وإذا وجد هذا الاختلاف فإنما يكون ناتجاً عن الخطأ في
الطرق والوسائل العلمية الموصلة لاستخلاص هذه القوانين ، أو أنها قد تصدر
أحياناً عن خطأ في الاشتباه بين قانون وآخر لبعض الظواهر .

ومع ذلك فالفن له وسائله الهاضمة الخاصة به ، كما يكون للفلسفة طرقها
الفكرية وأساليبها التحليلية الموصلة لنظرياتها . . . وإنى إذ أعطى اهتماماً
هذا لذلك الجانب الفلسفي ، فذلك إنما يرجع إلى أهميته فيما ينطوى عليه
مضمون هذا الكتاب إجمالاً من الوجهة الجمالية التأملية ، التي قد تتعدد وجهات
النظر فيها وليس ذلك من شعب إلى شعب فحسب ، بل من فيلسوف جمالي إلى
آخر . . كما أنها قد أخذت في الآونة الأخيرة من القرن العشرين تطوراً ملحوظاً
تبعاً لتطور الفنون المعاصرة ومذاهبها التي تستند في جوهرها إلى
أسس فلسفية .

أثر العامل السيكولوجي في تباين فنون الشعوب

إننا تبعاً لما استعرضناه فيما سبق من الحديث ، عن تلك المؤثرات البيئية والمناخية ، وكذا العوامل الوراثية ، تلك التي يتكيف ويصطبغ بها كل من المزاج العقلي والعاطفي .. حيث تكون الأذواق والميول والمثاليات التي يتصف بها كل شعب فيما يميزه عن غيره من الشعوب ، تلك التي يبدو أثرها جلياً في ذلك الطابع الفني والجمالي الذي تنسم به أعماله الفنية .

فإن الظواهر التاريخية لفنون الشعوب ، إنما هي بحق تعبير صادق عن ذلك العامل النفسي الذي يتغلغل في أعماقها ، ذلك الذي تتضح معالمه وتتجلى ملامحه على وجه خاص في فنون الحضارات الأولى . . وفيما أنجزته من مختلف صور وأشكال إنتاجها الجمالي ، حيث يكون لكل حضارة شعب ، ذلك الطابع المميز الذي يعبر عن تلك الصفات النفسية الكامنة فيه . . إذ تتباين وتختلف فنون كل شعب تبعاً لها ، حسبما نشاهد ذلك جلياً فيما نستعرضه ببيان موجز عن فنون كل من المصريين القدماء والسومريين والهنود ، ثم فنون اليونان ، تلك التي بلغت أوج تقدمها في القرن الخامس ق . م . . وكذا الفنون الإسلامية في البلاد العربية ، وكذا الشعوب الإسلامية التي ليست من الأمة العربية ، إلا أننا ونحن نتفحص فنون هذه الشعوب نستطيع أن نلمس أيضاً ذلك التزاوج والتضافر أو الاندماج بين دوافع كل من المزاج العاطفي وما قد يعبر عنه من النزعات والميول النفسية التي تمثل بصورة شاملة في الذوق ، وبين المزاج العقلي وما يعبر عنه من تصورات وآراء وأفكار ، وما قد تنطوي عليه هذه الأفكار من صور دينية وسياسية وتاريخية ، بل وكذلك الفلسفية والعلمية ، وبالإضافة إلى ذلك ما يوجد هنالك من تصرّرات للحياة الاجتماعية بمختلف أشكالها ، من شعبية أحياناً وطبقية أحياناً أخرى . . حيث يطوق كل هذه الجوانب المختلفة ما يجيش في تلك المهور من ثقافات أدبية وتصورات أسطورية . .

وفد لا نعجب من هذا التزاوج والاندماج بين كلا المراجين أو المنطقين في صورتهم العقلية والعاطفية . . ذلك لأن الفن بحكم طبيعته إنما يعتبر نسيجاً من روح الشعوب . فللجانب العاطفي أثره من ناحية الأحاسيس والمشاعر ، التي تلعب دورها في عامل الذوق الذي تتحدد به الأساليب الفنية سواء في بساطتها أو تعقيداتها من الوجهة التخطيطية واللونية . كما أن للجانب العقلي أثره كذلك ، من تلك النواحي الممثلة للتصورات الفكرية التي تقوم عليها الموضوعات الفنية ، حيث هي المادة الفكرية التي تتحول تبعاً لتصورات الفنان إلى صور ذات أشكال تصيغها الشعوب في قوالبها الفنية الإبداعية طبقاً لتقاليدها التصويرية والنحتية . وبحسب أحاسيسها نحو أشكال الطبيعة ، التي تتخذ من الوجهة الفنية طابع الأمزجة والأذواق والميول عند تشكيلاتها في كل من فنون النحت والتصوير .

ولمّا نتعرفنا على تلك الجوانب السابقة الذكر ، من حيث طبيعة التكوين العقلي والنفسي ، وأثرهما على الفنون ، سوف لا ندهش من وجود ذلك التباين الجلي بين فنون تلك الشعوب التاريخية ، إلى ذلك الحد الذي نستطيع أن نلّس فيه بوضوح ، تلك الفوارق والمميزات التي تتميز بها فنون كل شعب عن الآخر .. وكما سبق أن ألمعت إلى أن البيئة والمناخ ومؤثراتهما في حياة الشعوب ، من حيث التكوين البشري وصبغته بطابع خاص ، في كل منطقة من مناطق العالم ، لا من حيث الشكل الظاهري فحسب ، بل وكذلك من حيث قدرات الفكر والتصور العقلي . . وكذا الذوق الذي ينبع من الغرائز والميول النفسية ، فإن فنون هذه الشعوب مع ذلك لم تبلغ ما بلغت في تلك الإجابة التي يتحدد بها مستواها من حيث الذوق والتصور ، إلا بمرورها خلال تاريخها بمراحل تطورية ، حتى وصلت إلى ذلك المستوى الفني ، وما ينطوي عليه من قدرات إبداعية وابتكارية . . حيث يبرز هنا عاملان على جانب كبير من الأهمية . . أما العامل الأول فهو التجارب الفنية الأولى ، التي

ترجع جذورها إلى ماضى سحيق ، وقد اكتسبت بمرور الزمن تلك الخبرات الثقافية والفنية ، التى ساهدت على تطور إنتاجها الفنى فى المراحل التاريخية ، التى مرت بها إلى ذلك الحد من الإجابة .

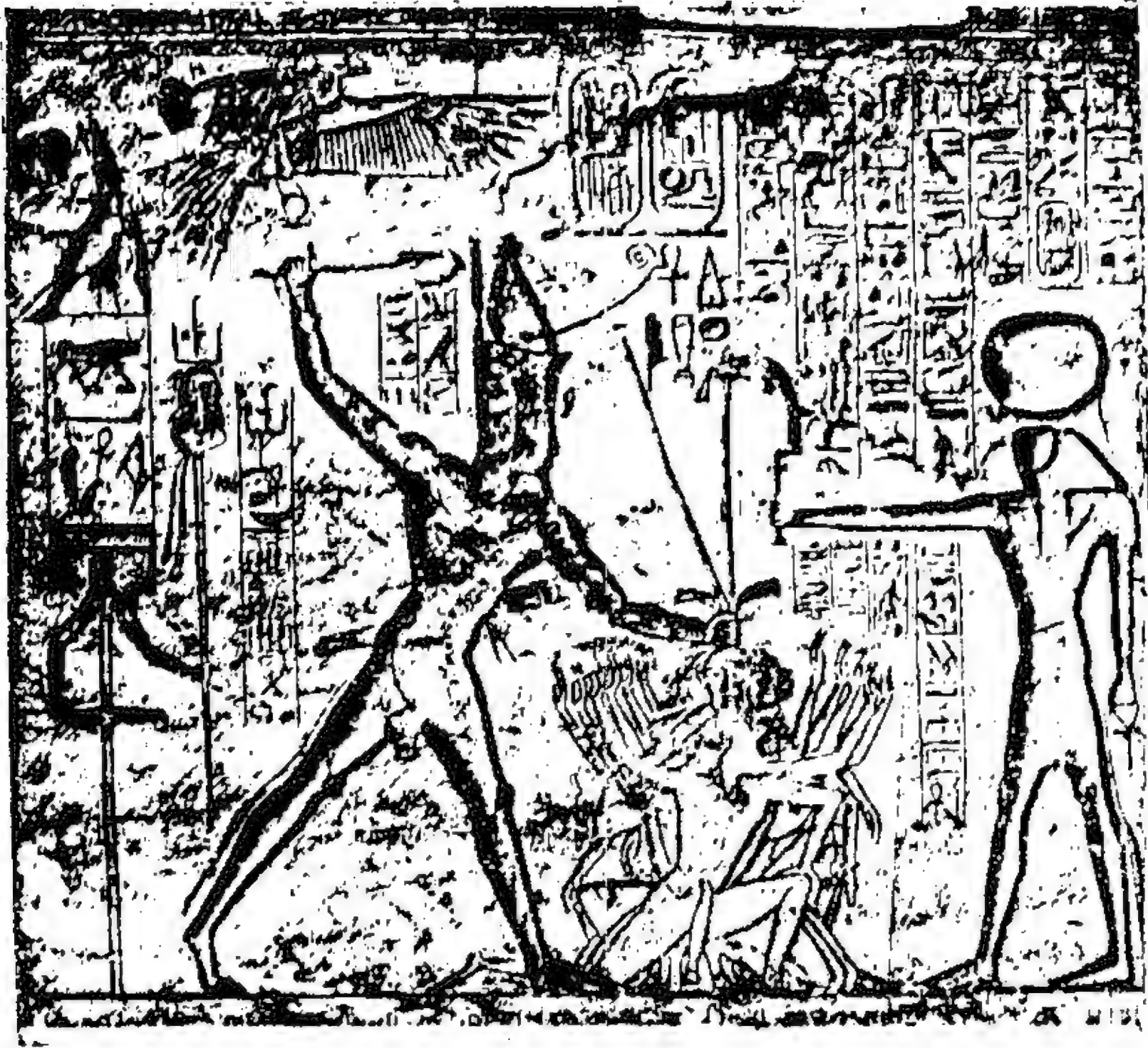
أما العامل الثانى فإن مرجعه إلى تلك الفتوحات والغزوات بين الشعوب السابقة الذكر ، مما كان له أثره فى إحداث بعض التطورات الفنية التى قد يكون أثرها قليلاً نسبياً لدى البعض ، وقد يكون بنسبة أكبر لدى البعض الآخر ، تبعاً لتقبل شعب لفنون شعب آخر ، ومدى هذه القابلية ، سواء كان ذلك عن طريق تقارب فى الأذواق أو عن طريق فرضها قسراً . ورغم هذا التطور الصادر عن فن دخيل على فن شعب آخر ، فستظل مع ذلك لكل شعب خصائصه وميزاته الفنية ، التى لا يتخلل عنها ، لأن هذه الخصائص وتلك المميزات نابعة من كيانه الروحى وصفاته المتوارثة المعبرة عن طبيعته السيكولوجية ، بل وروحه وغرائزه الفطرية .

ولمنا فى سبيل إعطاء بيان موجز عن مدى انعكاس الأثر البنى وخاصة من تلك الوجهة السيكولوجية لدى الشعوب السابقة الذكر ، فيما يتعلق بفنونها من واقع ظروفها التاريخية والطبيعية ، فإنها تبدو على النحو الآتى :

سيكولوجية الفن المصرى

فالفنون المصرية إذ تتسم ببساطة التعبير التى يمكن أن نطلق عليها اصطلاح " السهل الممتنع " فإن معنى ذلك أن ما يبدو فى بساطة الأداء للمشاهد لأول وهلة من حيث سهولة التعبير ، إنما هى مع ذلك بساطة تكشف عن عمق التجربة ، التى يصعب منالها إلا لذوى الخبرة الفنية . . ولا شك فى أن هذه البساطة نابعة من طبيعة الفنان المصرى ، الذى يميل بفطرته إلى بساطة الحياة وسهولتها دون تعقيد للأمور ، بيد أن فى طبيعة هذا الإنسان عامل آخر ، فبينما نراه يمثل صورة صادقة لطبيعة الأرض السهلة التى نشأ بها ، وسماها

الصفاء على امتداد العام ، وكذا طبيعة النيل الذى يسير رقراقا هادئا معظم شهور السنة ، بينما نرى تحولا طبيعيا فى فترة الفيضان . . قد يكون خطيرا فى بعض الأحيان ، حيث كان قبل وجود السدود يأتى كطوفان ساحق يحطم الحواجز وكل ما يعترض طريقه . . وفى هذا ما يفسر لنا تلك الطبيعة المزدوجة فى نفسية الإنسان المصرى ، وكذا فى شخصية الفنان المصرى ، من حيث سموه فى التعبير عن دوافعه الطبيعية الفطرية . . مثله فى تلك الإهرامات المنقطعة النظير فى ضخامتها وعظم كتل بنائها ، مما تعتبر معه إعجازاً فى الفن المعماري بالنسبة للعالم القديم ، وكذا تلك التماثيل العملاقة والمسلات الشاهقة . . وبالإضافة إلى ذلك تلك المقابر المنحوتة فى أعماق الصخور ، وتلك المعابد ذات العمود الهائلة الأحجام مع روعة التنسيق وجمال البناء . . نعم إن كل ذلك إنما هو صدى للطبيعة المصرية ، التى تجمع بين البساطة والجمال والقوى المندفقة فى بيئة وادى النيل ، وما الفنان المصرى إلا صورة صادقة منها ولها . ولكنها مع ذلك بساطة تعبر عن واقعية نسبية تسمو على الواقعية الطبيعية ، بما تكشف عنه من دوافع سيكولوجية يتجلى فيها رغم تكيف المصرى القديم مع الحياة ، تأثره البالغ بتلك النزعة الصوفية ، التى تشير إلى عرضية الحياة الدنيا وزوالها ، مع الإيمان بالحياة الخالدة بعد الموت . . حيث يعبر الفنان المصرى القديم فى فنه ، عن ذلك الاندماج القائم بين تصورات الفكرية ذات الجذور العميقة فى أغوار ماضيه ، وبين ما يتمثل فى حياته الروحية وما تنطوى عليه معتقداته من الإيمان بالبعث ، حسبما تتضمنه العقيدة فى كتاب الموتى لديهم . . وما يقوم عليه من خرافات وأساطير . . ومن ثم كان الفن المصرى فناً جنازياً بكل ما تتضمنه الكلمة من معنى ، إذ فن خلال هذه الأساطير التى تستند إليها تصوراتهم العقائدية ، صور الرسامون ونحت المسالون تلك الشخصيات التى تمثل الآلهة والملوك ، بل وحياة الشعب القائم على خدمتهم فى العالم الآخر . . (على النحو الذى كانوا يقدمونه لهم فى



(شكل ٢٤)

صورة ومزية لرميس الثانى يقوم بضرب العصاة بقيادة الأعمدة الكبرى بعبد أبوسمبل
الحياة الدنيا) وبين مذاقه الفنى الذى يصدر عن طبيعته السيكلوجية ، التى
كيّفت تكوينها البيئة المصرية .. وما يتشكل به هذا المذاق خلال العصور ،
من المتوارث الفنى التاريخى عن عالم الفطرة البدائى من جانب ، وما يعمل
على صقله من تجارب الأجيال المتتابعة عبر الزمان من جانب آخر ، إلى أن
وصل مرحلة النضوج التى نشاهده عليها فى شتى صور المعابد والمقابر ، من
تلك الرسوم ذات الأوضاع الاصطلاحية .. التى تتخذ لرسوم الأحياء
أشكالها الجانبية (بورفيل) إذ هى رغم ما يبدو فيها من واقعية نسبية فهى
ذات أسلوب تجريدى ، ميتافيزيقى يعبر عن الروح الخالدة فيما وراء الطبيعة ..
وإن تماثيل النحت لديهم سواء كانت للآلهة أو الملوك أو حتى لأفراد من
الشعب ، كان لها أيضاً ذلك الطابع الميتافيزيقى .. إذ يتجلى فيها روح التجريد

الفن مهندسى ، رغم أنهم كانوا يعطون هناية لرأس (فى المطابقة الذهبية) بصفة خاصة دون بقية أجزاء الجسد ، لاغراض دينية لها طابعها الاسطورى حيث كانت تماثيل الأشخاص تمثل ، النظير ، لديهم ، بحسب تصوراتهم عن العالم الآخر وإلهه رغم الإغارات الهيئية والآشورية ، وكذا الفزوات الفارسية والإغريقية لمصر فى صور مختلفة من التاريخ المصرى ، إلا أن ما بلغته مصر من حضارة عظيمة كانت قبلة أنظار العالم القديم ، وما لديها من أصالة فى الفن المصرى ، لم تسمح لفن أولئك الفزاة أن يحدث فيه من تأثير يذكر . . بل على العكس كان الطابع المصرى الفنى هو العامل المؤثر فى فنون أولئك الفزاة . .

فنون أرض الجزيرة (العراق القديمة)

" MESOPOTAMIA "

بالرغم من أن كلام الحضارة المصرية وحضارة أرض الجزيرة قد قامنا فى وقت متقارب . . فلقد كان لإغارات الهيلين أثرها فى انتقال التقاليد الفنية المصرية التى تقوم على الأوضاع الجانبية - مع تفادى القوانين المنظورية فى رسوم الأشياء والأشكال الحية للأشخاص والحيوانات ، وكذا فى الأساليب الزخرفية ، حينما نشاهد ما فى كل من الفنون الآشورية والبابلية والسومرية على النحو الذى اتجهت إليه التصورات الفنية المصرية . . بيد أن عامل البيئة والمناخ والميراث التاريخى (١) فى تلك المنطقة ، كان له تبعاً لما سبقته الإفاضة فيه ، ذلك

(١) لما كان شأن الحضارات العظيمة يتلاقى دائماً بالمناطق الحصبية ، كما هو شأن النيل فى خصوبة أرض مصر ، فمن ثم كانت بواعث حضارة أرض الجزيرة أنها تقع بين نهر الفرات - وبالنظر إلى اختلاف المناخ وطبيعة الأرض بين شمال هذه المنطقة وجنوبها ، حيث تقع أهدوربا فى الشمال وتكتنفها الهضاب والعلات مما سهل لهم البناء بالأحجار واستخدام الأخشاب التى كان النعامها وصيد ما يتوفر فيها من الوحوش الضاربة من الموائل التى غرست الغزاة الحربية فى نفوس الآشوريين تلك الغزاة التى اصطفت بها عقائدهم وفنونهم . . بينما تقع سومريا وكلدانيا فى الجنوب عند ملتقى النهرين (كما تقع بابلوبيا أعلاهما) حيث الأرض الحصبية التى تتوفر فيها الأحجار والأخشاب ، وكان ذلك النفس بآهنا يدفعهم إلى الابتكار ، من حيث استخدام الحجر فى مواد البناء وتنظيمه بقوالب القيثاني (وعليه حفر بارز لأشكال أسطورية من حيوانات ووحوش وأشخاص) كما أدى ذلك النفس أيضاً إلى ابتداع الباب والعقود والحوائط المستديرة فى عمارتهم . ومن هذه الحصبية الإبداعية ، قامت فنون هذه المنطقة معبرة عن روح البطولة والإقدام لتلك الشعوب ، بما تنطوى عليه من عناصر القوة وجمال التأثير العام .

الأثر العميق وتلك الفاعلية التي شكلت ذلك الطابع الفني والمذاقي ، الذي يتمثل في إنتاجهم الفني سواء من التماثيل العملاقة التي تمثل العجل المجنح ذو الرأس الآدمية ، والشاروبيم ، أو الحفر البارز ، الذي يتضمن مع ما فيه من وانعية لسبية ، تلك المبالغات التي تلاحظ في العضلات البارزة والشعر النزير وكثرة التفاصيل . . . سواء منها تلك التي تبدو في الأجسام من الناحية التشريحية ، أو تلك التي تبدو في الأزياء الموشاة والمحلة بالكثير من التفاصيل الزخرفية ، حيث لم تكن المبالغة في القوى العضلية ، والمزيد من رسوم صيد الوحوش ، والمعارك التي تستخدم فيها العربات الحربية ، إلا صادرة عن طبيعة المزاج العاطفي الذي يجمع بين كل من الطموح المتوثب ، المزاج العقل الذي يعبر عن الإرادة الصلبة وقوة المراس تلكما اللتان يتجل أثرهما بوضوح في شئون الحرب وما قاموا به من غزوات .

سيكولوجية الفن الهندي

أما الفن الهندي فهو إذ ينبع من البيئة الهندية مذاقاً وفكراً . حيث العقائد المتوارثة عن البداءة ، والتي تطورت بعد ذلك في كل من العقيدة البرهمية والهندوكية والبوذية . . فإنه رغم تأثر هذا الفن في بادئ عهده بعد غزو الإسكندر للبلاد الهندية بالتقاليد الفنية اليونانية ، سواء في النحت أو التصوير ، إلا أننا مع ذلك نلمس تلك الروح الهندية الأصلية المتمثلة في بناء المعابد سواء ما كان منها منحوتاً في الصخور ، أو مبنياً على هيئة أشكال شبه مخروطية أو هرمية . . وقد ازدحت بالتماثيل الأسطورية لآلهة تمثل قوى الخير والشر ، ورغم ما يلاحظ فيها من التأثر النسبي بالروح اليونانية ، سواء في الزخارف أو الأوضاع الفنية للأجسام في صورتها الواقعية ، إلا أن الروح الهندية الفياضة بصوفية فائقة ، تطبع كل ذلك بطابعها البديع الذي يعبر عن أصالة ، وقدرات فنية وفلسفية وفكرية ، نبعت من العقائد الهندية في أشكالها البرهمية والهندوكية والبوذية . . وهكذا نرى في بلاد الهند أنه رغم المؤثرات الخارجية (المتمثلة في المثالية اليونانية) على الحركة الفنية الهندية التاريخية ، إلا أن الطابع الهندي يطفئ على تلك المؤثرات اليونانية ، ويصبغها بالصيغة المزاجية ، التي هي لسبب من الروح الهندية وتقاليدها الموروثة . .

هذا وإن أروع ما أنتجته التصورات العقائدية المتزاوجة روحياً مع المذاق الفني الهندي ، يتمثل من حيث التصوير البوذي في أعمال القرسك بكهوف أجانتا ، هن اليهودستافا . . التي تمثل العقيدة البوذية كما يصورها كتاب الجيانا البوذي .

سيكلوجية الفن اليونانى

أمّا الفن اليونانى فنستطيع أن نستخلص من تاريخه والمراحل التى تقلب فيها منذ نشأته ، أنه قد تأثر فى بادىء عهده بالفنون المصرية وطابعها الجنائزى من جانب ، وفنون أسيا الصغرى وأرض الجزيرة من جانب آخر . ولكنه مع ذلك استطاع أن يحدد طرازه الفنى ، الذى يعبر به عن روحه ، وعن أثر البيئة اليونانية الجميلة ، التى تتمثل فى تلك الجزر التى يحيط بها ماء البحر اللازوردى من جميع الجوانب .



(شكل ٢٥)

البطل الأسطورى اليونانى « ميلاجرو » من روائع النحت اليونانى

وإذا كانت البيئة الطبيعية للجزر اليونانية ، قد حفلت باعتدال المناخ والعديد من المظاهر الخلابة ، فإن البيئة الاجتماعية كان يسودها التوتر ، حيث

بعد الصراع المستمر من أبرز ظواهرها فيينا يتجلى في فنونهم التشكيلية من أعمال النحت والتصوير ، بل النحت بصفة خاصة ، ذلك الجمال الممثل لطبيعة البيئة ، مع الارتفاع به إلى مستوى المثالية اليونانية ، التي تقوم على مجموعة من المبادئ الجمالية يطلق عليها إجمالاً اصطلاحاً الوحدة في التنوع ، حيث يعتبر هدوء التعبير على قسّمات الوجوه ، (الذي هو أحد هذه المبادئ) من أبرز المظاهر التي ورثها الفن اليوناني عن الروح الجنازية المصرية ينما تقوم الموضوعات في معظمها على ذلك الصراع الذي نشهده ، سواء في إنتاجهم الشعري أو التشكيلي ، تارة بين آلهتهم وتارة أخرى كان في صورة من التوق الذي يقود إلى حروب دموية بين البلاد اليونانية ذاتها ، أو بينها وبين الغزاة الفارسيين خاصة تلك الغزوات التي مثلها فيدياس في أهاريز معبد البارثنون حين كان يتمثل في الأداء الفني من جانب آخر ، ذلك الأثر الفلسفي ، الذي كانت الفنون مطبوعة بطابعه ، من حيث المثالية الجمالية التي كان يهدف لها الفنان اليوناني في إنتاجه ، في مرحلة النضوج^(١) الكلاسيكية في القرن الخامس ق . م

(١) أساندة مرحلة النضوج والتطور إلى الكلاسيكية لفن الإغريق :

لما كان الفن الإغريقي يعتبر أول فن كلاسيكي بلغ نضوجه في القرن الخامس ق . م ، حيث يطابقه الطبيعة ومثاليته ، كان له صدى في مختلف مراحل الفنون الأوروبية في سورها الأكاديمية ، التي كان آخر امتداد لها يتمثل في الحركة الانطباعية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر .

فن ثم كان من الأهمية بمكان ، التمرس ولو على الأقل ، من المرحلة التي بلغ فيها أوج ازدهاره ، حيث يمكن القول فيها بتعلق بتاريخ الفن بصفة عامة ، وبما يتصل بشعوب الحضارات العظيمة بصفة خاصة ، أننا نجد أنه رغم ما نفى إليه نتائج تهارب كل شعب بصورة مختلفة من هجرة من الشعوب . فالتألف مع ذلك صروف مكررة لسكل من هذه الشعوب ، فيا تستند إليه عملية التفكير والتطور خلال التاريخ كما يمكن الاستدلال أيضاً على أن الفن اليوناني بعد عهد بطول ومحاولات متكررة ، من الدراسة والنضال في سبيل التغلب على عقبات الإنجاز ، للوصول إلى ذلك المستوى الرائع الذي بلغه هذا الفن ، فقد أدى ذلك إلى ظهور عدد من عظماء الفن اليوناني ، حيث جاء من يعدم واحد أو اثنين من عباقرة الصف الأول .

== أما من الأوائل الذين بلغ هذا الفن القمة على أيديهم فبأبى في طبعهم كل من النحات بوليكليتوس « Polycleitus » وميرون « Myron » وأما المبقري الفذ الذي ظهر من بعدهم فهو النحات فيدياس « Phaidias » .

وبينا تتمثل أعمال الفنانين السابقين في كل من مبدى « زيوس » و « أولمبيا » حيث في هذه الإنجازات ترى أنهما عملا على استبعاد كل ما يتعلق بدلالات ذلك الفن المبكر « Archaism » وجميع أوجه الظن فيه ، ثم أضافا إليه تلك المبادئ الجمالية المثالية ، تلك التي استطاع الفنانون الوصول إليها من طريق المدرسة « البلوبونيزية » العظيمة « Peloponnesian » والتي كان مقرها في أرجوس « Argos » حيث كانت هذه المدرسة تقوم على أساس علمي في صناعة التماثيل .

وإذا كان عمل بوليكليتوس بمدينة أرجوس في فترة منتصف القرن الخامس ق . م . ، ينسب طبيعته الفكرية ، التي تستند إليها نظرياته وأسلوبه الفني ، الذي وصل به إلى مطابقة رائعة للشكل الإنساني ، الذي يقوم على جمال تشكيلي يتمثل فيه تناسب النسب ، وذلك الهدوء المطمئن الذي تصطبغ به معظم صور إنتاج الفن الهيلاني . . . حيث يعتبر حامل الهدوء الذي يستبعد كل أثر انفعالي من المبادئ الجمالية الرئيسية . . . وإن من أشهر أعماله تمثال حامل السهام « Doryphoros » كما يعد تمثال دبادومينوس « Diadomenos » الممثل بالفتوة الفيزيقية والقوة العضلية ، من روائع إنتاجه ، وكذلك تمثال أمازون « Amazon » .

أما ميرون « Myron » فهو إذ يعتبر مواطنا لبوليكليتوس بأرجوس ، إلا أنه كان أكبر سنا ، وازدهر إنتاجه أيضاً في نفس الفترة التي نضج فيها الفنان السابق الذكر . . . كما كانت دراسته بمدرسة أرجوس أيضاً ، ولو أنه استقر بعد ذلك بمدينة أثينا .

وبعد الفنان « ميرون » من المحدثين في الفن اليوناني . . . كما أنه ذو أصالة في مبتكراته الفنية ، وهو إلى جانب ذلك ذو واقعية لها طابعها الشخصي . في مطابقته للأوضاع الحية الطبيعية للجسم الإنساني . . . وما تتجلى في حركاتها من عناصر المفاجأة ، التي تشد انتباه المشاهد ، مع تنوع في أوضاعه الفنية . . . وإن أبلغ مثال على ذلك إنما يظهر بوضوح في تمثاله المعروف رامي القرص « Discobolos » . حيث يلاحظ في حركة هذا التمثال ما يجتذب اهتمام المتطلع ، إلى الجرأة في التصور مع البديهة السريعة ، وما يبدو فيها من تحفز الرامي للقرص . . . إذ تتجلى مقربة ميرون في هذه اللقطة البصرية وتمثيلها في وضعها الطبيعي ، ومظاهرها الواقعية ، التي تنسج بها حالة لأوضاع رياضية تتطلب من الفنان حساسية فائقة ، إلى جانب قدرته الإبداعية في إبراز واقعية هذا الرياضي بكل معالمها وتفصيلها الفنية . . . وإن هذا التمثال البرنزي لرامي القرص ، يعتبر ضمن مجموعة ميرون البرنزية التي منها أيضاً تمثال « مارسياس » « Marsyas » وكذلك تمثال الملاك « بركليس » الذي يلاحظ فيه مبلغ تأثير الفنان ميرون بفنان آخر معاصر له يسمى كرسيلاس « Kratila » .



(شكل ٢٦)

رامى القرص — المثال ميرون — نحت يوناني

== أما بشأن المثال الأكبر للفن الإغريق « فيدياس » في مدرسة أثينا ، فقد استطاع بنضاله
الفنى المتواصل ، وعبره الفذة ، أن يدفع بالفن الهيلانى إلى أسى ذروة بلغها فى تاريخه . .
والى أرقى مستوى مثالى فى كل ما أنتجه يده من تماثيل وأفاريز ، حيث فى هذه المدرسة
الكلاسيكية « Aulic School » تجل العناصر الفنية ، التى تمثل الأناقة والجاذبية
والحسن ، ما كان ينقص مدرسة أرجوس البلوبونيزية . . نظرا لما كانت تنطوى عليه هذه
المدرسة العظيمة من قوة الأداء والكمال الفنى . . وإن من أعماله المبكرة تمثال « أثينا »
الذى صُنع عليه فى جزيرة « ليمنوس » حيث تتمثل فيه تلك المثالية التى بلغها الفن الإغريق . .
ورغم ما يوجد من تباين فى التكوين الفنى بين العمل المذكور والتثال الذى أمامه فيدياس
بمعبد البارثنون لأثينا نفسها . . فإن روعة الأداء تشمل كلا التمثالين . . إلا أن التمثال الأخير
يعطى التأثير بمظاهر القوة والسلطة ، حيث صنعة فيدياس من العاج والذهب ، وتم إنجازه فى
عام ٤٣٨ ق م . وبالإضافة إلى ما أنتجه فيدياس من تماثيل ، فإن أفاريز الحضر البارز ، التى ==

ومن هنا نرى أن نسيج هذا الفن ، إنما هو صورة صادقة لما تنطوى عليه الحياة اليونانية من جمال الطبيعة ، إلى جانب ما كان يعتمل في هذه البيئة من عوامل التوتر والصراع المتواصل في حياتهم . ذلك الذى اصطبغ به طابعهم السيكولوجى ، إلى جانب تصوراتهم التأملية الفلسفية ، التى جعلت أستاذ الفن اليونانى يجمع في شخصه بين كل من الفنان والفيلسوف فى آن واحد . . . وإنه رغم ما كان الدين الوثنى لدى اليونانيين ، حيث الآلهة المتعددة ، على النحو الذى يتشابه إلى حد ما مع اللاهوتية المصرية . . . إلا أن اليونانيين مع ذلك لم يكن للدين لديهم ذلك الاعتبار الهام والأثر العميق ، الذى كان له فى حياة المصريين القدامى ، وشعوب أرض الجزيرة بصفة عامة . . . حيث تعتبر آلهة اليونان صورة حية من الإنسان الذى يعيش على الأرض ، ومطابقة له فى جميع تصرفاته وسلوكه . ومن هذه الوجهة كان الفن اليونانى فناً دينوياً أكثر منه فناً دينياً . . .

== تمثل انتصار الإغريق على الفزاة المرسيين بنفس معبد البارثنون : إنما تمثل تلك الطاقة الفنية الابتكارية لدى هذا الفنان المسمى ، فى التعبير عن تلك المواقع الحربية التى تمثل حركات الفرسان وخيولهم فى ذلك الصراع الرهيب . . . وهنا نرى أنه يتمثل فى فن فيدياس جميع ما انطوت عليه كل من المدرسة الأتيكية « Attic » والمدرسة الدورية ، كما أن مواهب هذا الفنان لم تكن قاصرة على أعمال النحت ، بل كان إلى جانب ذلك ذو دراية وخبرة بفن التصوير كذلك .

(م ١١ - الفن التشكيلى المأخوذ)

سيكلوجية الفن الإسلامى

بينما نرى أن الفن الإسلامى ، رغم أن عظمته قد ظهرت خارج الجزيرة العربية التى نبتت فيها الدعوة الإسلامية ، حيث نمت وترعرعت ، وقد امتدت فروعها فأظلت عالماً فسيحاً ، يشمل المنطقة العربية بأسرها . . وكذا أقطاراً أخرى عديدة غير عربية . . ومع أن العرب قبل الإسلام كانت لديهم فنونهم البدائية ، شأنهم فى ذلك شأن كثير من الشعوب التاريخية . . إلا أنها كانت تستوحى عقائدهم الوثنية ، التى جاء الإسلام وقضى عليها قضاء مبرماً ، بتدعيم أسس التوحيد وقواعد الإيمان ، التى نزل بها الكتاب الإسلامى المقدس وهو القرآن الكريم . . وكذا ما جاءت به السنة المحمدية من أقوال الرسول محمد ﷺ وأفعاله ، حيث من هذين النبعين الفياضين بالتعاليم الإسلامية ، تدفقت كل عناصر التراث الحضارى الإسلامى ، وهذا كانت هذه التعاليم هى قوام الحياة الدينية ، وكذا الحياة الفكرية (التأملية التى نرى بواعثها فى كل من الكتاب والسنة المحمدية) لدى الأمة الإسلامية داخل الجزيرة العربية ، وكذا فى أنحاء مختلفة من الأقطار الإسلامية الأخرى ، إذ فى هاتين الحياتين يتمثل كل من المزاج النفسى والمزاج العقلى للشعوب الإسلامية بصفة عامة (١) فالأول يقوم تركيبه السيكلوجى على أساس وطيد

(١) قد لمس هنا ظاهرة جديدة بالتأمل ذلك لأن الشعوب الإسلامية غير العربية من الفارسية والهندية والصينية وغيرها ، كانت فيما قبل اعتناقها للإسلام تنطوى فى أعماقها على مزاج يقاين كل التباين مع مزاج دين المسلمين ، نظراً للعقائد الوثنية التى كانوا يدينون بها قبل الإسلام ، وهأنهم فى ذلك شأن الشعوب العربية ذاتها قبل ظهور الدعوة الإسلامية . . ومن ثم نجد أن هذا التحول من تلك العقائد الفطرية البدائية إلى العقيدة الإسلامية ، قد لازمه تحول آخر وجدانى كان له أبعد الأثر فى ذلك التطور الفكرى والحسى (الذى شمل كل جوانب سلوكهم وتصرفاتهم وبالتالي مختلف فنونهم) الذى كانت له فاعليته فى جميع عاداتهم وتقاليدهم التى كانت سائدة من قبل ، ومع ذلك فإن مؤثرات البيئة فى كل بقعة من بقاع المنطقة =

من نزعتين، أما أحدها : فتقوم على أن سلوك الفرد وتصرفاته وكل ما يتعلق بالعمل في الدنيا مرتبط بالآخرة ، وحيث يكون قوام الحياة متمثل في العناية بكل من الجوانب المادية والروحية على حد سواء . وذلك من أجل الحفاظ على السكيان الاجتماعى . بما يكفل له السلام والطمأنينة بالتآخى والمحبة والتضامن فى متنوع أشكال البر والخير بين جماعة المسلمين خاصة ، وبين الناس كافة^(١) .

أما النزعة الثانية : فهى نزعة الزهد والتجرد التى تشير إلى أن الحياة عرض زائل، حيث يكون الاهتمام منصباً على عدم التعلق بالماديات إلى حد الإسراف والانخداع بمظاهر الحياة البراقة الزائفة ، حيث يكون الانصراف بالقلب إلى الآخرة مع عدم المغالاة فى جميع وسائل العيش ، وكبح جماح الشهوات عن الطريق غير المشروع ، وفى ذلك ما يتيح المجال لانصراف الفكر إلى التعبد والتأمل والتفكير على النحو الذى يشير إليه كل من الكتاب والسنة ، إذ أن تعاليمهما تمثلان قاعدة الانطلاق إلى تلك الآفاق الحضارية التى بلغها الإسلام^(٢) فى فترة وجيزة من الزمان .

== قد عملت على إيجاد فن فى كل منها ، بصطبغ بطابع خاص مميز ، إذ أصبح لكل مجتمع منها ذلك المزاج الإسلامى المتميز بروح الشعب النابعة من مناخ البيئة وطبيعتها ، وكذا ببعض الجوانب المتوارثة فى ثقافتها ، وخاصة ما يتلاءم منها مع الدين الجديد .

(١) إن العمل للدنيا والآخرة إنما يستند إلى قوله تعالى « وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة ولا تنس نصيبك من الدنيا وأحسن كما أحسن الله إليك » وكذلك عملاً بقوله صلى الله عليه وسلم « أصلحوا دنياكم وأعملوا لأخركم كبأنكم تموتون غدا » حيث من هذا الحديث استمدت الحكمة القائلة « أعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً وأعمل لأخرك كأنك تموت غدا » .

(٢) ليس الزهد والتجرد فى الإسلام متطافاً بالناحية المظهرية ، من حيث الإقلال من الطعام المتواضع مع خشونة اللبس ، بل هو حالة روحية تتطلب التقشف المادى فى الحدود المعقولة ، ذلك لأن غاية الإسلام بالجانب الروحى لا تتناقى مع عنايته بالمظهر ، وفى ذلك يقول تعالى « قل من حرم زينة الله التى أخرج لعباده والطيبات من الرزق ، قل هى للذين آمنوا فى الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة » بيد أن ذلك يكون مع انقطاع القلب إلى الله سبحانه ، وليس الانقطاع هنا ترك الأعمال وأسباب المعيشة ، بل هو حالة تصوفية تقوم على مراقبة الله فى كل

أما المزاج العقلي الإسلامي فهو كما صاغته الشريعة الإسلامية بتعاليمها ومبادئها .. فهو مزاج تأملي فلسفي ذو نزعة صوفية عميقة النظر في الوجود (١)

== ما يصدر من المؤمن من قول وعمل .. ذلك لأن الإسلام يرى أن العمل حق واجب أدلوه ، والإجادة فيه يحتملها الدين ، ولا يمنع السكسب من العمل والوصول حتى إلى الثراء طالما كان من الطرق المقروعة ، لأن ذلك ليس حياً في جم المال ، ولكن من أجل الإنفاق في مختلف وجوه البر والنفق العام .. وهذا لا ينفك مع الزهد والتشفق طالما أن الأمر لا يصل إلى حب المال لذاته ، بل وسيلة للتقرب إلى الله تعالى حيث يقول سبحانه « واذكر اسم ربك وتبتل إليه تبتيلاً » والتبتل هو الانقطاع لله تعالى بالقلب كما ذكر ، دون التعلق بالدنيا جرياً وراء مظاهرها الجوفاء . أو كما يقول صلى الله عليه وسلم « لبست الزهادة في الدنيا بنهر من الحلال ولا إضاعة المال ، ولكن الزهادة أن تكون بما في يدك الله أوثق منك بما في يدك » . ويقول جل شأنه « ومن أراد الآخرة وسمى لها سمياً وهو مؤمن فأولئك كان سعيهم مشكوراً » وهنا نرى أن في هذه المعاني تتمثل تلك النظرة الصوفية الإسلامية التي تضع الحياة الدنيا في إطارها الحقيقي الذي لا تتعداه .. ومن إشباع هذه الروح السامية التي تقوم على التجرد القلبي ، تملمت بوارق الإلهام في ذلك المستوى الإبداعي الرفيع ، الذي تميزت به الفنون الإسلامية ، في مختلف صورها وأشكالها التجريدية . وجدير بالذكر في مقام الزهد والتشفق وعلاقتها بالفن الإسلامي : أن الصحابي الجليل « أبا ذر » الذي اشتهر بالورع ، أنه عندما رأى الجامع الأموي في جلاله وروعة بنيانه بدمشق (وهو من أشهر المعالم الأولى للفن الإسلامي) وما تمكده بيت المال في عمارته وزخرفته ، حيث قارن هذا البناء الرائع ، بذلك المسجد الذي بناه رسول الله صلى الله عليه وسلم بالمدينة وما يتسم به من بساطة متناهية .. ومن ثم عاب على معاوية ذلك التصرف الذي وصل إلى حد الإسراف .. وذكره بما كان يجب أن يكون عليه من زهد وتشفق سواء في المستوى الاجتماعي الذي يعيش فيه ، أو في مثل هذا البناء .. ولكن معاوية بما اشتهر عنه من دعاء وتفتح ذهن أجلب أبذر على لومه له إجابة حكيمة حيث قال له : يا أبا ذر أنت تعلم أن القوم هنا حديث عهد بالإسلام ، وهم ليسوا على ذلك المستوى الذي يعيش فيه المسلمون بالمدينة . فأردت ببناء هذا المسجد الفخم أن أعوضهم عما فقدوه من معابد وثنية تنقسم بأبهة المظهر ، وحتى لا يشعروا بالحنين إلى سابق عهدهم .. (١) إن النزعة الصوفية من حيث التأمل والتفكير ، قد حث عليها القرآن الكريم في كثير من الآيات ، التي نذكر منها قوله تعالى « إن في خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار لآيات لأولي الألباب الخ » وقوله سبحانه « سنريهم آياتنا في الآفاق وفي أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق » حيث يكون إيمان الفكر في الوجود للوصول إلى الحقيقة العليا .. بمعرفة الخالق تبارك وتعالى وإدراك جوانب عظيمته وندرته ، في خلق هذه العوالم ، وما حوته من كائنات بإبداع حكيم ، وتدبير هثوثها طبقاً لما وضعه سبحانه لها من نظم وقوانين .. كما نرى صدى لذلك في قوله صلى الله عليه وسلم « تفكر ساعة خير من عبادة سنة » وطى هذا النحو ==

تستند إلى عقلية قوامها التفكير العملي ، ومن ثم قامت بفاهلية هذين المراجعين بطابعهما الإسلامى ، حضارة عظيمة استفادت فنونها في بادىء الأمر من التراث الحضارى في البلاد التى شملها الإسلام وانتشر فيها ، حيث الاقتباس من الآثار الرومانية والبيزنطية والقبطية . ورغم أن صوفية الدين الإسلامى وجدت صدى لها خاصة في فنون صدر المسيحية ، من حيث أساليبها التجريدية ، إذ تنهج على ذلك الأسلوب الذى يجرّد المروع والأوراق والزهور من صورتها الطبيعية إلى أوضاع فنية تجريدية .. إلا أن فنانى العرب استطاعوا بعد ذلك أن يتدعوا ، سواء في فنونهم المعمارية أو الزخرفية ، والتشكيلية بوجه عام ذلك الطابع الإسلامى الصميم^(١) ، الذى ينبع من وجدانهم العقائدى ، سواء من حيث الزخارف العربية التجريدية ، أو الكتابات الكوفية بطابعها الهندسى . فلقد كانت هذه الكتابات التى تمثل آيات من القرآن الكريم ، أو بعض الأحاديث النبوية ، سواء كانت كوفية أو نسخية ، تمزج بالزخارف العربية ، مع استخدام الألوان الزاهية ، حسبما نشاهد في العمار الإسلامية المتعلقة بدور العبادة ، من المساجد ، وكذا القصور

== نرى أن الإسلام بمبادئه الفكرية والتأملية .. أمكنه من طريق العلم والمعرفة في مختلف جوانبها ، أن يقيم حضارته العظيمة ، التى قامت عليها حضارة العالم الحديث ، باعتراف عدد غير قليل من المنصفين لعظمة من علماء الغرب ، وذلك بفضل جهود أولئك الأعلام من العلماء والفكرين المسلمين ، أمثال : ابن خلدون والسكندى والفارابى وابن سينا ، وكذا الفزائى وابن رشد ، ثم جابر بن حيان والبيرونى والحسن بن الهيثم وكثير غيرهم . كما بلغ الفن الإسلامى كذلك أوج عظيمته في الأطوار العربية وغيرها من الأطوار الإسلامية غير العربية ، بفضل تلك الروح الوثابة والحلابة المتمثلة في فضائل فنانى المسلمين في شتى الأطوار

(١) إن نظرة حارة إلى أشكال المآذن والقباب والنقود والأعمدة في صورها الإبداعية العديدة ، وما حظيت به السلوفا بالبراطيم الزخرفة ، وكذا مداخل المساجد المتنوعة من المقرنصات ، ثم استخدام الأشكال الهندسية العديدة في الزخارف المحفورة والمنقوشة ، يكشف كل ذلك عن المزاج الروحى المصون الذى كانت العقيدة الإسلامية باعثة على ما يتعلل فيه من روعة الخلق والإبداع الفنى . الذى وضع لنا كيف استطاع الفنانون المسلمون بالبلاد العربية خاصة أن يقدموا نموذجاً تشكيمياً مبهراً ورائعاً ، لتجريد الأشكال الطبيعية الحية (حسباً نمده في المساجد الأثرية بالقاهرة) فيما يتعلق بكل المثلثة . التى تعبر في خطوطها الخارجية عن ذلك ==

التي شيدت في أنحاء مختلفة من البلاد العربية ، في بغداد والقاهرة ودمشق ، وفي المغرب العربي ، وبلاد الأندلس بفرناطة وإشبيلية .

وإن الرجوع إلى تلك النظرية التي تشير إلى حرص الشعوب على تقاليدها وميراثها الفني ، الذي انحدر إليها عبر الأجيال بحيث يصبح صورة ممثلة لكل من مزاجها النفسي والعقلي . . . فإنه يمكن القول بالنسبة للبلاد غير العربية التي دخلها الإسلام مثل بلاد الفرس وبلاد الهند والأندلس ، نرى أن الأمر قد يختلف بالنسبة لبلاد الأندلس عن البلدين السابقين . . . ذلك لأننا إذا تأملنا ذلك الطراز الفني ، سواء من الناحية المعمارية أو الزخرفية في الأندلس بأسبانيا ، فإننا نجد أن ما قام به الموحدون « بنو الأحمر » فيها ، لا يختلف كثيراً في الأسلوب الفني عما هو قائم في المغرب العربي ، حيث الطراز والأسلوب . بينما نرى أن كلا من بلاد الفرس والهند ، رغم احتفاظهما بالتقاليد الفنية الإسلامية في العمارة من جانب ، والزخارف من جانب آخر ، إلا أننا مع ذلك نلاحظ في كل منهما ذلك الطابع المميز الذي يمثل في أحدهما ، الطابع الفارسي الإسلامي ، كما نلاحظ في الأخرى ذلك الطابع

== العنق الجوهري الذي يعطى صورة تجريدية معمارية للجسم الإنساني ، من الوجهة التعبيرية . حيث يبدو في هذا التكوين البنائي التجريدي من أعلى ذلك الشكل البيضاوي الممثل للرأس مع العنق . . . ومن أسفله ذلك الجزء المستدير العريض نسبياً ، الذي يعبر في استدارته عن الاكتشاف البارزة فوق شكل أسطواني ، يعطى التأثير للجذع نزولاً إلى الحوض ، الذي هو في هذا التكوين الباني بمثابة القاعدة المصورة ، التي يطوف المؤذن في سيره عليها حول الجذع . يتما بتجلى أسفل هذه القاعدة ، ذلك البناء المستدير الذي يرمز إلى الأطراف السفلى .

وإن هذه الظاهرة الفنية إن دلت على شيء ، فإنما تدل على أن الفنانين المسلمين كانت لهم تلك النظرة الصوفية العميقة ، في تجريد الإنسان الحي ، بما يتفق مع وقار المهمة المعمارية ، والوظيفة الدينية التي أنشئت من أجلها ، لإقامة ركن هام من الشائر بالمساجد ، وهو الأذان للصلاة .

ولم يرمي إن هذا الإبداع الفني ، إذا كان من شأنه التجريد للأجسام الإنسانية ، فإنه يكسبها في هذا التكوين الابتكاري مع ذلك جمالاً روحياً سمارياً يبعث في نفس المشاهد المؤمن شعوراً بالقوى والحدود .



شكل (٢٧)

الفن الاسلامى الأندلسى بقصر الحمراء بقرطاجنة
وتمثل فيه الزخارف النباتية فى الجزء العلوى من العقد
مع المفردات ، كما زخرف الجزء السفلى بأشكال هندسية

الهندي الإسلامى الممثل للشخصية الهندية . . حيث فى كلاهما يبدو
التباين فى أشكال القباب والمآذن ، وكذلك الأساليب الزخرفية المتأثرة
بالأوضاع الطبيعية (عما كان سائداً فى الطراز المصرى السورى على
سبيل المثال) تبعاً لمؤثرات بيئة كل منهما وتقاليدها . . أما بالنظر إلى
ما يوجد من علاقات بين كل من الفن الفارسى والفن المصرى الفاطمى ،
من حيث الاهتمام بالأشكال الطبيعية فى زخرفة القصور بصفة خاصة ،



شكل (٢٨)

علية من العاج مزخرفة بأشكال محفورة من الزخارف النباتية تحيط بمجموعات من الأشخاص والحيوانات داخل أوجيحات هندسية ومعللة من أعلى بكتابة كوفية وهي من الفن الإسلامي الفاطمي

باستعمال أشكال حيوانية وطيور وآدميين ، فإننا نجد رسوم هذه الأشكال في العمود الفارسية الإسلامية ، تكاد تكون نصف تجريدية ، وأقرب إلى أشكالها الطبيعية . . . بينما نرى الأثر التجريدي واضح في كل ما أنتجه الفاطميون ، سواء في الزخارف الخزفية أو الحفر على الخشب أو المعدن ، وكذا في أعمال النقش الحائطية ، وغير ذلك في مختلف الخامات الأخرى . . . وهذه الظاهرة الفنية إن دلت على شيء فإنما تدل على أثر المزاج الفني المتوارث لدى الفارسيين بصفة خاصة . . . أما الفاطميون فلا يخرجون عن كونهم متأثرين بهذه النزعة ، رغم احتفاظهم بالتقاليد التجريدية الإسلامية المنبعثة من النزعة الصوفية العميقة الجذور في البلاد العربية .

صلة فنون الشرق الأقصى بالغرب

وإننا نرى في فرنسا في القرن الثامن عشر كيف كان مبلغ اهتمام الماركيزة بومبادور . . التي كانت مسيطرة على بلاط لويس الخامس عشر ، والتي كانت عاملا هاما في تشجيع الحركات العلمية والفنية في فرنسا إذ ذاك . . حيث عملت على إدخال الفن الصيني بجوانبه المتعددة (سواء من حيث النحت والتصوير أو الفنون التطبيقية) التي تتعلق بإنتاج الخزف وأعمال اللاكيز في نطاق الفن الفرنسي . . وأصبح يطلق عليه آنذاك « التحف الصينية Chinouiserie » وكان ذلك بمثابة مقدمة لامتزاج الفن الشرقى بالفن الغربى في ذلك العهد . . كما كان من العوامل التي ساعدت على انتشار هذه الفنون في الحركة الفنية بوجه عام ، فيما يختص بالفن التشكيلى . . حيث نرى في القرن التاسع عشر ، موجة طاغية أدت إلى انتشار قوى للفنون الصينية واليابانية على نطاق واسع ، في إنتاج المصورين الغربيين . . عن طريق مطبوعات الخشب المحفور « wood-cut » حيث كانت بدايته في أعمال المصور الأمريكى ويستلر « whistler » والذي كان مقره حينذاك في إنجلترا ، إذ يلاحظ بوضوح في عدد غير قليل من لوحاته تلك الأوضاع الزخرفية بأساليبها الفنية المعهودة في فنون الشرق الأقصى ، وإذا كانت المطبوعات اليابانية في ذلك الحين هى الأعم انتشاراً ، والصينية بنسبة أقل . . فإن طريقة الطبع على الخشب المحفور أخذها اليابانيون عن الصينيين ، ضمن ما أخذوه من جميع الجوانب الفنية والثقافية .

أثر فنون الشرق الأقصى

في الحركة التأثيرية والفنون المعاصرة

ولقد كان الفنان إدوارد مانيه ، أول من تأثر بالفن الياباني في عدد من لوحاته من الفنانين التأثيريين .. كما نلّس ذلك أيضاً في إنتاج فان جوخ .. حيث امتزجت تلك الروح الزخرفية لفنون الشرق الأقصى كذلك بالفنون المعاصرة ... وأصبحت مبعث إلهام للكثير من الفنانين التقدميين ، وعاملاً هاماً يلعب دوراً كبيراً فيما استحدثت من مذاهب ومدارس فنية .. إذ نشاهد ذلك في أعمال جوجان الرمزية لمذهب التكوين الموحد Synthetism وكذلك فيما أنجزه ماتيس من لوحات في المذهب الوحشي Fovism الذي كان يتزعمه .

الفن الفارسي :

ولا شك بعد كل ذلك في أن الفن الفارسي أيضاً سواء في العهد الساساني أو في العهود الإسلامية . كان محلاً للبحث والدراسة ، من ناحية الفنانين الغربيين المعاصرين ، وذلك لما يمتاز به هذا الفن من بساطة التخطيط ، وكذا في التلوين .. الذي يعنى بملء المسطحات دون استخدام الظل والنور ، شأنه في ذلك شأن الفنون السابقة الذكر .. حيث تنبع جميعاً من مصدر واحد وهو آسيا الوسطى .

أثر فنون القرون الوسطى

وبداية النهضة في الموحينزم

لقد كان السعي الدائب للفنانين المعاصرين وبحوثهم المتواصل ، يدور دائماً حول العناصر الفنية التي تخالف الأوضاع الطبيعية المألوفة ، بمحاكاتها الدقيقة المعهودة في الدراسات الأكاديمية .. حيث وجدوا ضالتهم مبدئياً في

الاتجاهات الفنية التي سبق عرضها وتحليلها . سواء منها فنون الفطرة البدائية أو فنون العصور التاريخية القديمة ، ولكنهم في هذه المرة لن يذهبوا بعيداً عن دورهم ، حيث وجدوها بين ظهرانيهم في القارة الأوروبية ذاتها . . حين عثروا على عناصر فنية ذات أهمية بالنسبة للهدف الذي ينشدونه في الإنتاج الفني للقرون الوسطى . وهو ذلك الإنتاج الذي قام بعد انهيار الحضارة الرومانية . . حيث انهارت معها كل القيم الفنية الكلاسيكية . . كما كان للدين المسيحي إبان ظهوره أثر بالغ في القضاء على تلك القيم الجمالية ، مع النزوع إلى الرمز والتجريد في صدر المسيحية . إلى أن ظهر ذلك الاتجاه الذي يدعو إلى نشر تعاليم الدين عن طريق الصور والرسوم في العهد البيزنطي . . وقد



(شكل ٢٩)
القيثارة من الفن البيزنطي

نشأ هذا الطراز الروحي الذي يقوم على صور السيد المسيح والعذراء والقديسين ، مجرداً من عناصر المطابقة للأشكال الحية . . . وبالنظر إلى أن الفنانين الذين قاموا بعمل هذه الرسوم ، كانوا يصورون بأسلوب الفطرة ، لعدم وجود أى خبرة أكاديمية لديهم . . . من أجل ذلك كان للأسلوب التجريدى الذى أنجزت بمقتضاه هذه الرسوم ، سواء بالتصوير أو بعمل الموزايكو ، أهمية كبيرة لدى الفنانين المعاصرين . . . لما فيه من التلقائية وبراعة التعبير . . . التى تصاحبها لزمات الطائولة ، وخاصة منها وضع الأشخاص مرتصة على مستوى واحد دون تنوع فى الأوضاع . . . كما يصور الأطفال ، وإن بدت فيها خبرة بدائية مكتسبة (كخبرة النقاش ابن البلد) .

من جيوتو إلى بوتشلى

وإنه بالرغم من عبقرية جيوتو ، التى استطاعت أن تضي على الفن البيزنطى من تلك الروح الجديدة الشابة لبداية النهضة ، قوة وحيوية لم تكن معهودة من قبل ، إلى جانب العنصر الدراماتيكي ، الذى يقوم على تنوع أوضاع تكوين الأشخاص وحر كآتهم . . . إلا أننا مع ذلك نستطيع أن نلاحظ فيه بعضاً من سمات الفن البيزنطى . وذلك بالإضافة إلى قوة التعبير ، الناشئة عن بساطة التخطيط ، تلك التى لم تكن قد تشبعت بعد بالدراسات الكلاسيكية . . . حيث كانت المطابقة الواقعية فى ذلك الحين شيئاً نسبياً . . . وبالرغم من الجهاد المتواصل ، بالعمل على تقدم الأسلوب فى كل من الرسم واللون منذ عهد جيوتو إلى بوتشلى ، مع استزادة عناصر فنية جديدة فى الأوضاع المنظورية ، بفضل الناحية العلمية لدى المصور باولو أوتشلى . . . فإننا مع ذلك نستطيع أن نلص ذلك التدرج نحو الأوضاع الأكاديمية ، فى الإنتاج الشاعرى لفرانجيليكو . . . وما أسبغه من

خياله الجميل الحالم على صور ملائكته وقديسيه .. ومع أن تلك الشاعرية قد انتقلت عن طريق فرايبولبي إلى المصور بوتشلي ، حيث أضفى من روحه العذبة على موضوعاته ما ارتفع بها إلى مستوى ابتكارى عظيم .. ولكنه مع ذلك يخرج إلى حد ما بأوضاعه الزخرفية وخياله المتوثب عن الكلاسيكية ، التي بلغت ذروتها في إنتاج كل من ليوناردو وميكال أنجلو وروفايل .. حسبما نشاهد ذلك في كل من صورتيه : ميلاد فينوس أو صورة الربيع .. فكما نلمح في الصورتين ذلك الجمال الابتكارى ، الذى يقوم على تبسيط الأداء ، والانحراف النسبى الجذاب فى الخطوط المتناسقة المحددة للأجسام ، تلك التى تبدو فيها روعة الأنوثة على طريقته الخاصة ، مع خصل الشعر المتناثرة فى الهواء جدائلها المستفيضة فى الطول ..

وهكذا نجد أن ذلك الخروج غير المتعمد على الأوضاع الكلاسيكية، منذ الخطوات الأولى لفن جيوتو ، حتى الطراز الساحر لبوتشلي .. كان مثار اهتمام ودراسة لدى كثير من الفنانين المجددين ، الذين سحرتهم تلك الأوضاع الفنية التى يلبس فيها شخصية الفنان ونقاء أسلوبه ..

وليس المقصود من هذا الشرح الإجمالى عن هذه الفنون التاريخية ، وصداها فى القرن العشرين ، أن الفنانين يعملون على محاولة التقليد لها ، وإنما نعى باعتبار أنها كانت ملهمة لهم ، فقد كشفت الغطاء عن ينابيع جديدة ، غنية بعناصرها الفنية ، التى يمكن استثمارها إلى حد كبير ..

جذور الفنون المعاصرة

في إنتاج فناني عهد النهضة وما بعده

لم تكن بذور هذه الفنون المعاصرة وجذورها ، ممتدة فحسب إلى ذلك الماضي البعيد ، في العهود التي لم تنل حظاً من الخبرة الكلاسيكية .. بل إن هذه البذور قد عثر عليها حتى في أرق العصور الكلاسيكية .. ونعني بذلك العصر الذهبي للنهضة في إنتاج ليوناردو دافينشي وميكايل أنجلو ، ولمن جاء بعد عصرهم أمثال الجريكو وجويا وغيرهم ..

إذ أننا عندما نستعرض أعمال ليوناردو الفنية .. وخصوصاً كروكياته التي عني فيها برسم الأشكال الشاذة .. سواء طبقاً لمشاهداته في الطبيعة .. أو تبعاً لتخيلاته ، التي تعبر عن عمق نظره الفلسفي في حقائق الأشياء .. نرى أن تلك الوجوه الشاذة ، والأوضاع الكاريكاتورية ، التي كان يقوم برسمها لبعض الرؤوس الغريبة ، لا تخرج في جوهرها عن نطاق المذهب التعبيري الذي بلغ القمة في إنتاج فان جوخ ومونخ .

كما أن تلك الرسوم التي تعبر عن بصيرته النفاذة في فهمه للغرائز الإنسانية وقد خلع من خياله ، على تلك الغرائز أشكالاً حيوانية ذات طابع عجيب غير مألوف ، فإن هذه الأشكال العريبة ، إنما هي بطبيعتها عناصر رمزية ، ذات أهمية بالنسبة للنظرية السيريالية .. بحسب الدراسات التحليلية في علم النفس الحديث .. وإن المتأمل بعد ذلك في إنتاج كل من ميكايل أنجلو ثم لورنسو برنيني ، خاصة فيما يتعلق بتلك الأوضاع الباروكية ، المتطايرة في الهواء للأشخاص ، والملابس ، إنما هي عناصر خصبة أيضاً . في تلك (السيريالية) اللاواقعية . بغض النظر عن الأوضاع الكلاسيكية الدقيقة ، التي كان ينهج عليها هذان الفنانان ..

ولمّا عندما نستعرض بعد ذلك طريقة الأداء في إنتاج التصوير ، الذى أنجزه فنانون إسبانيا ، وعلى وجه خاص كل من الجريكو وجويا .. نرى فى لوحات الجريكو اتجاهها تعبيريا يعمل على استطالة الأجسام والأشكال بما ينحرف بها عما يشاهد فى نطاق الرؤية الواقعية ، سواء كان ذلك بسبب مرض فى شبكية العين أو سبب آخر .. أما جويا فإننا نلاحظ فى بعض موضوعات لوحاته ، تصورات وخيالات ، وإن كانت ذات طابع تمكّمى ، إلا أن فكرتها الموضوعية ترتفع بها إلى ما فوق الواقعية .. مثال ذلك : ما نشاهده فى الصورة التى تعبر عن تهكمه على دجل الدين .. ! حيث نرى أحداً منهم يمسك بإناء فيه زيت ، وقد وضع يده على فمه رعباً .. بينما يصب الزيت فى إناء يمسك به شيطان له رأس وأقدام الماعز ، حيث يأخذ تكوين الصورة وضعاً سيرالياً .. ولا يفوتنا فى هذا المقام التنويه عن تلك الأعمال الفنية التى أنجزها ولیم بلیک W. Blake الشاعر والمصور الذى تعد رسومه اللاواقعية ، صورة من أشعاره الحاملة ..

يبد أنه بعد سرد هذه العناصر الفنية التى عثر عليها فى مختلف أطوار التاريخ .. يبدو لنا أن هذه المذاهب باتجاهاتها وتياراتها المتشابكة والمتعارضة والمتباينة ، لم تكن جديدة فى عناصر تكوينها .. وإنما كشف عنها الباحثون وحددوا لها الأسس والنظريات التى تقوم عليها .

البواعث التى يقوم عليها الفن بين الاتجاهات القديمة والمعاصرة

قد نرى بين قدامى الفنانين الذين ينهجون على طريق الفن المطابق للطبيعة ، أن مصوراً من القرن السابع عشر مثل روبراند ، (١٦٦٩-١٩٠٦) الذى كان يشق طريقه على الأسلوب الواقعى الكلاسيكى ، وكذا فنان آخر من القرن التاسع عشر ممن ينهجون فى اتجاههم الفنى على آثار الفن الانطباعى



(شكل ٣٠)

هذه اللوحة من مجموعة شمشون ودليلة
المصور الهولندي « رمبراند »

« التأثرى » ، مثل رينوار على سبيل المثال ، فهما وإن بعدت بينهما الشقة من حيث الزمان والمكان والأسلوب الفنى الذى يسير عليه كل منهما ، إلا أنهما مع ذلك يفهم أحدهما الآخر لما يوجد بينهما من تقارب ، ذلك لأن التأثرية وإن كانت قد خطت خطوة أبعد قليلا من حيث الوصول عن طريق العلم الذى يقوم على تحليل الطيف الشمسى ، واتخاذ الأسلوب اللونى الذى يعمل سواء عن طريق التنقيط أو التقسيم اللونى إلى إيجاد انسجام وشاعرية لونية غنائية .. إلا أن هذا الاتجاه الأخير مع ذلك لا يخرج من حيث الشكل والموضوع عن الصورة الواقعية ، التى كانت سائدة من قبل ، عدا نصاعة الألوان ونضارتها .

هذا وإن التقارب بينهما ليس من حيث مطابقة العمل الفنى لأوضاع الطبيعة فحسب ، بل إلى جانب ذلك توجد نواح أخرى جديدة بالبحث والنظر

ذلك أن كلاهما بحسب تجاربه وخبرته الفنية ، يعلم كيف ينظر إلى الأشياء من الزاوية الجمالية التي تخضع لمبادئه الفنية ، إذ يتخذ من صورتها المباشرة التي صاغها الحياة في قوالب متعددة ، تلك الصورة الابتكارية الممثلة لموضوعاته الفنية ، وليس ذلك فحسب بالنسبة للطبيعة الصامتة . التي تبدو في مظاهر العالم المرن (من صور الفصول الأربع ، كالربيع والخريف والشتاء والصيف ، وما تبدو فيها من بضارة الأشياء آنأ ، وذبولها آنأ آخر ، وما تتكيف به الأشياء في أشكالها وألوانها وأضوائها تبعاً لمؤثرات تلك الفصول المتباينة) بل يتعداه كذلك إلى حياة الإنسان وما يتعلق بالأشخاص من صور الصراع مع الأحداث والظروف ، والحياة في يسرها وعسرها ، وما ترسمه على وجوه أولئك الناس الذين يعانون شظف العيش من التجاعيد القاسية ، وضحكات الألم والسخرية ، أو ما يصادف الشباب الناضر من ظروف قد تكون سعيدة ، تشيع البهجة في نفوسهم . . وما يعترى الأفراد من حزن وقلق وفتور ، وما قد يحدث من تحول إلى قوة وفتوة ونشاط إلخ . . حيث هنا تتجلى مهمة الفنان في أن يصيغ لنا الأحداث بطريقته الخاصة ، إذ أن أسى ما يكون عليه العمل الفني في النطاق الواقعي هو التعبير عن الحياة الإنسانية وتقلبها في شتى الصور التي سبق الإلماع إليها ، حيث الأسلوب البياني الذي يتخذ صيغاً من بلاغة التكوين الفني ، وما ينطوى عليه من إيقاعات التخطيط ، وتوزيع المساحات بين الأشكال وانسجام الألوان ، ذلك لأنه عن طريق هذا التشكيل الساحر ، يتحول ذلك الصراع المحتدم وتلك الزفرات وعبرات الألم والوجوه المتعضنة بالحزن والشقاء ، أو ما يبدو عليها من العزم والصبر والجلاد ، إلى سيمفونية بصرية رائعة ذات قيم جمالية وفنية على مستوى عال .

كما تصير تلك المناظر البديعة ، والابتسامات السعيدة تعبيراً عما تنطوى عليه الحياة الجياشة في هذا الكون ، من مظاهر التألق للبراقة ، التي تبعث (م ١٢ — الفن التشكيلي المعاصر)

الأمل السعيد أحياناً في نفوس البشر ، بيد أن هذه القدرة الأدائية على التخطيط والتلوين والتكوين بالأسلوب الفني المطابق ، قد تتخذ من حيث الفكرة والموضوع اتجاهات أخرى ذات صبغة خيالية . . . وتنهج منهجاً شعرياً يقوم على تصورات قد تنأى عن الواقع ، الذى سبقت الإفاضة فيه ، باتخاذ أوضاع فنية رومانسية تتمثل فيها حرارة الوجدان وتأجج العاطفة ، حيث يعتبر هذا المنهج فى نظر بعض النقاد والمحللين لبواعث ودوافع الإنتاج الفنى الذى يسير على هذا النحو ، على أنه هروب من الواقع بوطاته القاسية ، ونأى عن متاعبه ، إلى عالم يبعث فى النفس الصفاء والارتياح . . .

وفى هذا الصدد يقول الفيلسوف إروين إدمان : يوجد سبب لدى الكثيرين يحملهم على هذا التساؤل :

« لماذا نرى أن الفنانين والجمالين يهرعون إلى الفنون الجميلة ؟ إنه يوجد بسبب واحد ، وهو للغاية يقوم على هذا السؤال التالى أيضاً وهو :

لمماذا ينظر إلى الفن فى أحيان متكررة ، على أنه هروب من الحياة . ٩١ ،

« إن الفنون الجميلة فى هذين المعنيين تمثل هروباً من الواقع . . . وإن الإجابة على ذلك تتضمن أن الفن ينطلق فى ذلك النطاق الذى يقدم للذكاء تلك الحرية التى تمكن لوظائفه العقلية ، أن تؤدى عملها الذى يقوم على التحكم فى المواد وعياغتها فى الأسلوب الرائع الذى نسميه فناً . . . وإن مشكلات الشاعر أو الموسيقى ربما تكون من الصعوبة بمكان ، ولكنها فى ذلك النطاق المتحرر تجعل من السهل عليهما حلها ، وإن حلها إنما يكون مصدر سعادة لهما وللآخرين . . . »

• إن الفنان الموسيقي مثله كمثل العالم الرياضي يعيش في جو من التعقيدات، ولكنه الجو الذي يشعره بوجوده، لأنه يمكنه من إبراز خصائصه الذاتية، وقدراته العلمية أو الفنية، ذلك لأنه عالم جد فسيح ولا نهائي، لأنه يرتبط بما وراء الطبيعة، ويكفي أنه هو جو الحرية والإطلاق الذي لا يجد فيه نفسه فحسب، بل يجد إلى جانب ذلك سكينته النفس وسلامها — إنه ليس من العجيب أن ينظر الناس إلى الفنان في هذا العالم مراراً على أنه أحق في تصرفاته في الحياة العادية . . . بيد أن الفنان ينظر إلى الشؤون التي تخرج عن نطاق عمله، والتي تتصل بالعالم على أنها أعمال عالم أحق . . . ثم يستطرد :

• ماذا يكون شأن الروح التي تنظر إلى عدم التوافق على أنه الشر، ثم تعيش وتعمل في جو من الخصومات السياسية والمتناقضات الأخلاقية . . ؟ إن كثيراً من الشعراء كانوا من الرومانسيين ومن ذوى الرؤى الحاملة، ذلك لأن حساسيتهم الفائقة . . لا تستطيع أن تعيش في عالم الواقع . . حقيقة أن شعراء الطراز الأول قد أعدوا أنفسهم لكي ينظروا إلى كل ما هو قائم حولهم، وكل ما له وجود تحت الشمس بنظرة ثابتة، ومن المشاهير نذكر منهم : أندريه جيد، الذي تحدث بإجادة عن الكثير في هذا الصدد .

ولا شك بعد كل ما ذكر سواء عن تلك الاتجاهات من الواقعية أو الرومانسية، أن نظرة تأملية فاحصة إلى ما يمكن أن تعبّر عنه، لم يكن سوى ذلك التعبير السطحي الذي لا يتعدى المظاهر والظواهر، ولكنهما مع كونهما تدخلان على نفوسنا ذلك التأثير الذي يهدف له الفنان في موضوعه، سواء من صور الحياة اليومية أو ما يعبر عن مشاعر الحزن أو الألم أو الفرح، فإننا مع ذلك لا نشعر في كليهما بالحقيقة التي تنطوي وراء هذه المظاهر، ولا تختلف في ذلك الصورة الرومانسية عن شقيقتها الواقعية من حيث وجهة النظر هذه .

ولنتقل خطوة أبعد في هذا البحث ، وخاصة فيما يتعلق بالصورة الرومانسية ، على اعتبار أن دوافعها كما يقولون تعبر عن هروب من واقعية الحياة الالئمة ، فإنه يمكن القول مع ذلك بأن تلك الصور التي تتخذ المنهج الواقعي ، إنما تعتبر في نظر الباحث عن الأشياء في ذواتها وجواهرها ، أنها باعتبارها ممثلة لأبعاد الظواهر المحدودة ، فإنها مع ذلك تعد بدورها هروباً من الحقيقة . . وأن هذا الرأي كما ينطبق على الواقعية (لأنها واقعية الظواهر فحسب) ينطبق كذلك على الرومانسية . . من أجل ذلك كانت الفنون المعاصرة في معظم مراميها وأهدافها ترمي إلى تلك الغاية الميتافيزيقية . . وذلك بأن يتخذ العمل الفني سواء كان تعبيرياً أو سيرالياً ، تكعيبياً أو تجريدياً ، ذلك التشكيل الذي يقوم على التخطيط والتلوين في التكوين الممثل للشكل العام . . والذي يتضمن كذلك البعد العميق الذي يروحى المشاهد بذلك العنصر الخالد في هذا الوجود ، وما يجيش في أعماق الكائنات وصور الحياة ، وأعني بذلك تلك الفكرة الثابتة الباقية على الدوام ، دون أن يصيبها فنوراً وتحلل أو فناء .



شكل ٢٨ — المؤامرة (دوى الأقعة) للمصور أنسور

فالفنان الواقعي إذ يصور لنا على سبيل المثال من صور الحياة جوانبها

القاسية بالأداء الفني الكلاسيكي المعروف ، أو حتى في الأوضاع التأثرية ، أو أنه يصور إلى جانب ذلك تلك الجوانب المشرقة الفياضة بالبهجة ، فهو لا يخرج عن كونه يصور الناس في المحيط الذي يعيشون فيه ، بحركاتهم وممكناتهم وما يرتسم على وجوههم من مشاعر الغبطة أو الألم أو غيرها من المشاعر الإنسانية التي تعكس الأحداث والظروف التي تمر بهم . وقد عبرنا عن هذه الأوضاع الفنية بأنها لا تخرج إطلاقاً عن عالم الظواهر .

وهنا قد يقول قائل أو يتساءل فرد وهل لابد للفنان أن يسلك تلك المسالك المذهبية المعاصرة في الأداء المعروفة بالتحوير والتبديل والتغيير في الأشكال الطبيعية ، حتى يعطينا ما يوحى بالحقيقة لتلك الأشياء .. ؟ أليست هذه الصور الواقعية تعطينا ذلك التأثير الذي قد يجعلنا نشارك أشخاص هذه الصور في اللوحات الواقعية بتلك المشاعر التي يحسون بها إلى جانب ذلك الأداء الفني الجميل . ؟ وجوابنا على ذلك نعم ، إنك تفعل بنفس الانفعالات التي مر بها الفنان ، لأنك تنظر إلى هذه الصور من الزاوية التي يريد الفنان منك أن تنظر إليها ، والتي لا تخرج عن كونها أشكالاً لتعبير سطحي لا يمت بصلة إلى جوهر الأشياء التي تراها ، ولا إلى حقيقة الأشخاص الذين يدون أمامك ، لأنك لا ترى أمامك إلا ظواهر لحسب .. ومثلك في ذلك مثل الذي يذهب إلى المسرح ليرى مسرحية من نوع ما - والذي يهمناهنا شخصيات الممثلين وما يدور في أعماقهم دون المسرحية في حد ذاتها .. فهي قد تكون دراما أو مأساة أو كوميديا أو من أي نوع آخر ، هذا وأن الأشخاص الذين يقومون بالأداء قد يحدث أن يؤدي بعضهم أحياناً دوره وهو كاره له ، لأنه لا يتفق مع طبيعته الفنية .. أو لكونه مرغم على أدائه في سبيل لقمة العيش .. كما يحدث أحياناً أخرى أن أولئك الممثلين ، سواء كانوا يعبرون في تمثيلهم عن تلك الصور التي قد تبعث في نفسك مشاركة في الألم أو الحزن أو تجعلك تضعك

بملء فيك ، في الوقت الذي أنت فيه مع ذلك لا تدري من حقيقة كل منهم حالة أداء دوره شيئاً.. وبينما ترى مظاهر التعاسة في تمثيل تلك المأساة والشقاء ، الذي يبدو على الممثل تكيفاً مع دوره الذي يقوم به ، بما يحرك مشاعرك إلى الحد الذي قد تنساقط فيه الدموع من عينيك ، بينما يكون الممثل وهو يؤدي هذا الدور التعس ، في قرارة ذاته سعيد جداً . وربما يضحك في أعماقه من ذلك الدور الذي يتمثله .. والعكس بالعكس ، فلم عرفنا عن ممثلين كومبيين من ذوى الشهرة ، أنهم كانوا يؤديون أدواراً كوميدية تضحك الجناد ، وكانوا مع ذلك في اللحظات التي يؤديون فيها دورهم ، يكون من أعماق قلوبهم ، لظروف خاصة مرت بهم^(١) ، وقد ينخدع بغض النظارة أحياناً بالشخصية التي تؤدي الأدوار الشريرة ، وما يبدو فيها من مظاهر القسوة والوحشية ، في حين أن هذه الشخصية بالذات تكون في حقيقتها أبعد ما تكون عن الشر بل قد تتسم بالطيبة وحب الخير .. كما يظهر ممثل أحياناً أخرى في مشهد يمثل فيه دور الشجاعة والإقدام ، أو المكر أو النصب والاحتيال ، بينما يكون هو في شخصه عكس ذلك تماماً .

وهنا نجد أن العمل الفني المعاصر رغم ما فيه من خروج على مألوف الأوضاع المطابقة للطبيعة . أو أنه قد يكون أحياناً متطرفاً في التشويه سواء من ناحية التخطيط أو التلوين فإنه رغم ذلك كله ، إذا أحسن اختيار موضوعه وارتفع فيه الأداء إلى المستوى الذي يوحى في الشكل الكلي بالمضمون الذي يعبر عن حقيقة ما من الحقائق ، أو فكرة جوهرية لموضوع من الموضوعات أياً كانت ، أو أي مذهب من المذاهب التقدمية (دون تلك اللخبطة التي لا

(١) ليس الأمر هنا متعلق بمقدرة الممثل في تمثيل دوره وما تتطلبه الصناعة الفنية من حسن الأداء وشد انتباه الشاهدين ، ولكنه يستند إلى الحالة النفسية التي تعتبر عاملاً هاماً فيها نحن بصدد شأن ما وراء الظواهر فحسب .

توحى بأى شيء) فإن هذا العمل ولا شك يعتبر عملاً فنياً تقديمياً . يحقق المبادئ التى وضعت من أجلها المذاهب الحديثة بالسعى وراء الحقائق والمعاني الخالدة . وهنا نرى أن الفن فى هذا الاتجاه لا يعد هروباً من الواقع ، أو هروباً على النحو الذى تنسب به المذاهب الواقعية والرومانسية . . بل أننا قد نجد فى المذهب التعبيرى وهو من الدعائم الهامة فى الفن المعاصر ، ذلك الاتجاه الوجدانى الذى يقوم على القلق والالتزام مع حرية التعبير الفنى ، شأنه فى ذلك شأن المذهب الوجودى لكثير كجود ، وغيره من أساتذة الوجودية ، الذين يرون أن الالتزام بالمشكلة فى سبيل الوصول إلى حل لها وما قد يصاحب ذلك الالتزام من قلق بصدها ، ما يدفعنا إلى القول بأن هذا المذهب الفنى ، إنما ينهج على الأسلوب المضاد لتلك الأفكار التى تعتبر أن الفن إنما هو هروب من الحياة . . وقد اتخذت التعبيرية فى هذا المجال كمثال ، يؤكد بأن الفن المعاصر فى معظم جوانبه المذهبية ، إنما يعمل على ربط الفن بالحياة وبالوجود فى صورتها الجوهرية ، بدلاً من أن يكون هروباً عما يفيض به كل من الحياة والوجود من ألوان الشقاء وصور المحن والتجارب القاسية . . حيث نجد فى هذا الاتجاه الفنى مظهراً من مظاهر الشجاعة الأدبية لمجابهة الحقائق مهما كانت قاسية ، وهنا نرى أن الفن وإن استمد موضوعاته من صور الحياة القائمة ، فما ذلك إلا لأنه يرى فيها قيماً مثالية ، من الصبر والجلد وقوة الاحتمال للصعاب والشدائد التى تصادف الإنسانية . . كما هو شأن حياة الفئات المكافئة الصابرة ، وكما هو شأن المعذبين فى الأرض من رجال ونساء ، وتقبلهم لذلك الواقع القاسى بإيمان عظيم ومجادة وبطولة ، كما لا ننسى أن مما يضاف على العمل الفنى روعة التأثير وعمق التعبير ، ليست تلك الصور الزاهية المتألقة للحياة ، وإنما ينشأ ذلك العمق وتلك القوة نتيجة لما ينطوى عليه موضوع العمل الفنى من صراع وتوتر ، تتمثل فيه صوراً عظيمة من القيم الإنسانية لا توجد إطلاقاً فى تلك الحياة الهادئة المطمئنة .

وإذا كانت تلك الصور التي يشتد فيها البذل والجهد في مغالبة الشدائد وعنف الكفاح والصراع ، هي التي تتمخض عن البطولات في صورها وأشكالها المختلفة ، وتمثل فيها تلك القيم السامية ، التي تظهر من مكنون الصفات الإنسانية ما تنطوي عليه ذات الإنسان من مثل ومبادئ وقيم .. فإن هذه الصور مع ذلك تتضمن قيماً فنية على أعلى مستوى إذا استطاع الفنان أن يرتفع بأسلوب الأداء إلى مستواها .. وهنا تكمن تلك القوة الفنية التي أشرت إليها وما قد يصاحبها من عمق ، سواء مما يوحى به الشكل الفني العام ، أو الموضوع في حد ذاته ، ويستوى في ذلك التأثير الذي يشاهد في مثل هذه الموضوعات ، سواء كان الأداء يتخذ السمة المطابقة للطبيعة ، أو كان بالطرق الفنية المعاصرة ، إلا أنه لا شك في أنه يكون في الأساليب التقدمية أكثر عمقاً وأبعد غوراً ، من حيث التأمل الفكري ، دون التذوق العاطفي الذي يصاحب واقعية الأداء الفني .

وبالنظر إلى الفكرة التي هي محور الحديث ، من حيث الهروب من قسوة الحياة في العمل الفني الذي يصاحب المذاهب الكلاسيكية الواقعية أو الرومانسية ، فإنني أرى بصدد المذاهب المعاصرة ، أننا إذا ارتفعنا بمستوى موضوعاتنا الفنية ، حتى تكون بالفعل بمثابة لما ينطوي عليه هذا الوجود ، وما تتضمنه حياتنا من الحقائق والقيم العظيمة ، فإن ذلك في حد ذاته قد يكون هروباً ، ولكنه هروب من نوع آخر وعلى مستوى رفيع ، لأنه في هذه الحالة ليس هروباً من الحياة ، وإنما يكون تخلصاً من تلك الموضوعات السطحية والتافهة .. تلك التي أصبحت مألوفة بل وكثر تناولها إلى الحد الذي أصبح الحال يتطلب فيه تحويل دفة الاتجاهات الفنية إلى الموضوعات ذات الأبعاد الفكرية العميقة ، حيث يكون العمل الفني معبراً عن حقائق الكون والوجود ، والحياة الإنسانية في صورها وأشكالها التي لا تقع تحت حصر ، ولو أنها تتطلب من الفنان مزيداً من سعة الاطلاع وعمق التفكير والتأمل للوصول

إليها .. وإذا يسود هذا الاتجاه الذى لا نكتفى فيه بأن يكون مجرد التحوير
فى التخطيط والتلوين بالابتعاد عن المطابقة الطبيعية ، هو الذى يعبر عن
حقيقة الموضوع الذى يتناوله الفنان أو ما يوحى به ، بل يجب أن يكون
الموضوع المختار للعمل الفنى التشكيلي ، سواء كان لوحة أو تمثالا يعبر
فى صميمه عن تلك الحقائق الجوهرية التى ذكرناها ، عندئذ يكون الفن
التشكيلي والتقدمى قد خطا خطوة من أعظم الخطوات بل الوثبات التقدمية
التى أحرزها فى تاريخه .. لأنه فى هذه الحالة يكون حقاً ذلك الفن التأملى الذى
يستطيع عن طريق الحدس الابتكارى الذى يتمثل فيه عمق الطبيعة الإنسانية
(التى يمكن للفنان وحده التعبير عنها) أن يصل إلى أبعاد فى المستقبل لم يتح
له من قبل بلوغها .

العوامل التي أدت إلى ظهور مذاهب الفن المعاصر

كان لابد لإرادة التغيير والتطور في أى مرحلة تاريخية من وجود الدوافع والخوافز التي تدفع أولئك التقدميون القائمون بها قدماً إلى الأمام ، نحو ما يشدونه من نهضة وتقدم في أى اتجاه من الاتجاهات الحضارية على تعدد صورها من سياسية واجتماعية وفكرية . وكان ذلك شأن الحركة الفنية التشكيلية في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر . . . ذلك أننا إذا رجعنا بتصورنا إلى تلك الفترة التاريخية ، لوجدنا أن هذه الحركة قد أصيبت بالشلل والجود ، الذي يجعلها تقف عاجزة عن مسابقة ركب التقدم ، وما أحرزه العلم في شتى جوانب المعرفة من توثب ونهوض . . . حيث كان ذلك من أكبر الخوافز وأهم الدوافع التي دفعت أولئك الفنانين التقدميين المشفقين على مستقبل الفن التشكيلي ، إلى اتخاذ قرار يستند إلى مبادئ ثورية ، تعمل على وجود انقلاب فني ، حتى يتحول ذلك الجود إلى حركة نابضة بالحياة ، تشمل مختلف اتجاهات الفن التشكيلي في النحت والتصوير . . . رغم وجود دوافع أخرى كانت ذات تأثير جذري فيما حدث من انقلاب فني .

وهكذا تراءى للفنانين التقدميين أنه بعد ظهور الحركة الانطباعية (التأثرية) التي وجدوا أنها لم تغير شيئاً جوهرياً من مبادئ فنون المطابقة ، حيث تقف الأوضاع الفنية الأكاديمية حجر عثرة بأساليبها الواقعية المحاكية لصور الطبيعة — حسبما تبدو عليه صورها وأشكالها وألوانها في العالم المرئي — أن يعملوا على ابتداع فن يكون جديداً من حيث الشكل والمضمون . . . كما يكون بعيداً كل البعد عن تلك المطابقة الشكلية في الأداء . . . ومن ثم كان لابد لذلك الفن الجديد المستحدث الذي أصطلح على تسميته إبان ظهوره بالفن الحديث « Modernism » أن يتخذ أساساً يستند في ابتداع نظرياته إلى مبادئ وخصائص يتميز بها من حيث الشكل والجوهر ، عن

المبادئ الفنية التي يقوم عليها ذلك الفن القديم بنظرياته ومبادئه الكلاسيكية ،
ومختلف اتجاهاته الأكاديمية .

فإذا كان الفن القديم منذ بدء العهود الكلاسيكية في القرن الخامس ق م ،
حتى نهاية المذهب الانطباعي الواقعي ، يهجم على أوضاع فنية مثالية تستند إلى
القيم الجمالية ذات المبادئ التي أستخدم عليها (الوحدة في التنوع) من إيقاع
وانسجام وتوازن وتناسق وتنوع وهدهده . . . إذ تعتبر هذه المبادئ من
الدعامات التي هي قوام الشكل المثالي الكلاسيكي ، وقد تطور هذا الطراز بعد
ذلك إلى الأطوار التاريخية المعروفة التي بدأت بالحركة الرومانسية ، ثم إلى
الواقعية ومنها إلى الواقعية العلمية ، التي نطلق عليها اصطلاح الانطباعية
أو التأثيرية . .

فإن مثل هذه الحركة الفنية الأخيرة ، الانطباعية ، والتي هي في حد ذاتها
تعتبر استمراراً للأوضاع الفنية السابقة التي تسود أساليب المطابقة ، رغم
ما تتميز به من غنائية لونية . . كانت في نظر التقدميين لا تستطيع أن تقدم
جديداً يخطو بالحركة الفنية التشكيلية خطوة إلى الأمام . . بالنظر إلى أنها
تستند إلى أساس علمي يقوم على نظريات تحليل الضوء ، وتلك نظريات
سطحية لا يمكنها أن تحدث تغييراً جذرياً في العملية الإبداعية للفن . . ذلك
لأن تحليل الألوان الطبيعية على هيئة بقع لونية إلى أصولها الأولية ، تبعاً
للتحليل الضوئي ، وإن اتخذ طريقة مغايرة في الأداء الفني ، إلا أن العمل الفني
في صورته العامة ، وخاصة من ناحية التأثير ، لم يخرج بأي حال عن أساليب
المطابقة المتبعة في الطرز الأكاديمية .

ومن هنا كان لابد من اتخاذ قاعدة جديدة ، ينطلق منها الفن إلى آفاق
لم تكن معهودة من قبل . . وحيث تكون هذه القاعدة بمثابة دستور حديث
يحرر الفن من القيود التي كبلته في الماضي ، وجعلته أسيراً لأوضاع المطابقة
من أكاديمية وكلاسيكية . . ولكن ما السبيل إلى ذلك ؟ . .

لقد سبق أن ذكرت أن أى تغيير فى أى اتجاه أو أوضاع سياسية كانت أو اجتماعية أو فكرية ، لابد من وجود الحوافز والدوافع الدافعة إلى مثل هذا التغيير ، كما هو الحال بالنسبة للحركة الفنية ، لأن من سنن الطبيعة أن لا يكون ظهور هذا التغيير فجائياً دون وجود مقدمات له ، حتى وإن بدا للبعض فى صورة فجائية ..

وإذا كنت قد ذكرت فى مقدمة الحديث عاملاً هاماً فى هذا التطور ، يتمثل فى جمود الحركة الفنية بالنسبة للاتجاهات الفكرية ، فإنه مع ذلك يوجد من البواعث والدوافع عوامل أخرى لا تقل أهمية بصدد ظهور المذاهب المعاصرة نلخصها فيما يلى :

١ - منذ ظهور الحركة الرومانسية فى القرن التاسع عشر ظهرت نظريات جمالية عديدة ، بعضها يجذب الإبقاء على القيم القديمة (المبادئ الجمالية الكلاسيكية والبعض الآخر يعمل على إلغائها ، مما أدى إلى مراجعة النظريات الجمالية منذ العهود اليونانية .

ولما كانت النظرية الجمالية اليونانية تقوم على كل من القيم الجمالية والأخلاقية والتمثيلية ، وكان الهدف الأساسى من هذه المراجعة وضع نظريات مذهبية حديثة للفن ، تتجه به إلى اتجاه يختلف كل الاختلاف عن الاتجاهات الأكاديمية السابقة وأوضاعها الكلاسيكية فى الأداء .. فكانت النتيجة الحتمية لكل ذلك متضمنه النقاط الآتية :

(أ) العمل على الفصل بين كل من الفن والجمال ، وذلك بإلغاء القيم الجمالية حتى يستطيع الفن أن يتحرر من قيودها الماضية ، وكى ينطلق إلى آفاق أرحب تستند إلى براءة التعبير وتلقائته ، وإلى أساليب ابتكارية مستحدثة تقوم على فنون البدائيين والأطفال وأعمال الفنانين الشعبيين .

(ب) وبالنظر إلى أن فنون المطابقة تعتبر سطحية فى تعبيرها عن مظاهر الأشياء وظواهر أشكالها وألوانها ، فكان لابد من الوصول إلى ابتكار

أساليب أعمق في التعبير، واقتضى ذلك الإبقاء على القيم الميتافيزيقية ، حتى يكون العمل الفني ممثلاً للشكل الجوهرى الذى يعبر عن الحقائق المستترة وراء الأشياء ، والمعانى الخالدة فيها ، حيث الوصول بالابتكار إلى تمثيل المطلق المشاهد .

(ج) وإذا كانت بعض المذاهب قد حرصت على القيم الأخلاقية ، فإن بعضها الآخر تخلى عنها وعمل على حذفها ، وخاصة المذهب السيرىالى الذى يعبر عما فوق الواقع ، ذلك الذى لا يتقيد بهذه القيم ، وكان لذلك صده الذى تأثرت به كل من الفنون الأدبية والتشكيلية على حد سواء .

٢ - ظهور نظريات علمية جديدة فى القرن التاسع عشر ، وكان لها أثرها الإيجابى فى الثقافة العلمية ، وخاصة نظرية النسبية للعالم أينشتاين ، ونظريات علم النفس الحديث لكل من العالم سيجموند فرويد ، وأدلى يونج . هذا إلى جانب نظرية العالم برجسون عن الحدس .. حيث كان لكل ذلك أثره فى توجيه الحركة الأدبية وجهة جديدة ، قادت فى طريقها الفنون التشكيلية بدورها .

٣ - اكتشاف الآلة الفوتوغرافية وصدى هذا الكشف من حيث المقارنة بين الصور التى تنتجها هذه الآلة ، وبين إنتاج الفنان التشكيلى ، الذى ينهج على طريق المحاكاة والمطابقة فى فنه لأوضاع أشكال الطبيعة ، وما كان لذلك من أثر وفعالية فى إيجاد رد فعل عنيف .

٤ - الأبحاث العلمية مع الدراسات المستفيضة لفنون العالم القديم فيما قبل التاريخ ، وفى عهود الحضارات الأولى ، والخطوات الأولى التى سار عليها فنانون عهد النهضة الأوائل ، وإنتاج الفنانين الشعبيين ، وفنون الأطفال على ضوء علم النفس والاجتماع .. وكذا علوم التربية الحديثة ، مما فتح آفاقاً جديدة لمعاصر وقيم فنية مستحدثة فى اتجاهات الفنون المعاصرة .

• - عندما وقف الفنانون على مفترق الطرق ، يشاهدون التطور الهائل

التي صارت إليه العلوم والفلسفات في اندفاعهما نحو طريقهما الصاعد ، حيث يشحذ العلماء عقولهم للوصول إلى مزيد من الاكتشافات ، إذ يرتادون مجاهل جديدة تصبح معجزاتها العلمية في ضوء البحث حقائق واقعة ، هالهم الأمر حين أمعنوا النظر ، حيث لم يكن هنا لك بد من أن يقتفى الفن أثر العلم حتى يتطور بدوره في طريق صاعد ، وحتى يلاحق الفنانون التشكيليون ركب العلماء المنطلق في غير هواة ، نحو كل جديد يضاعف المزيد من حصيلة التراث العلمي . . . ومن هنا كانت بداية الطريق لأن يتسلح الفن بسلاح الفكر في قلاع الوجدان ، بحيث تصبح قاعدة الانطلاق إلى ارتياد آفاق فنية جديدة ، هي الدعامة الفكرية التي تقوم على اللبنة العلمية والفلسفية التي شيدت فوقها نظريات المذاهب المعاصرة .

ولأنه بعد سرد تلك النقاط الرئيسية الممثلة للعوامل والتطورات الهامة التي مهدت لذلك الانقلاب الفني الضخم ، فإننا نعمل بقدر الإمكان على شرح تلك العوامل الهامة التي يمكن أن توضح لنا جوهر هذا التطور ، وتميط اللثام عن تلك الدوافع ، مما يمكن القارئ من الوقوف على العناصر الجوهرية ، التي لعبت دوراً هاماً في إيجاد تلك الظواهر الفنية المعاصرة ، في صورتها واتجاهاتها المتباينة .

الأثر الهام لاكتشاف الآلة الفوتوغرافية

في الفنون التشكيلية

عندما ظهرت الآلة الفوتوغرافية في منتصف القرن التاسع عشر ، منذ كان الفنانون التشكيليون ينهجون في أساليبهم الأدائية على المبادئ الفنية التي تقوم على المطابقة للأشكال الطبيعية ، حدث عند ذلك أمور كان لها بالغ الأهمية ، إذ أدت إلى انقلاب خطير كانت بواعثه تستند إلى الرؤية الفنية من جانب ، والتأمل الجمالي من جانب آخر .

وإذا كانت الأفكار والآراء التأملية التي تدور حول الأداء الفني (والتي كانت تبعث دائماً على التساؤل فيما إذا كان الجمال الذي يعنى الفن ، هل هو صورة محاكية للطبيعة ، أم أنه يكون شيئاً آخر . . .) مثاراً للكثير من التأويل منذ طرق هذا الباب فلاسفة الإغريق ، وكان طريق المحاكاة الذي نادى به الفيلسوف أريستو ، والذي اتخذته الفنانون بدورهم وإن كانوا مع ذلك يجعلون للفن في صورته الجمالية هدفاً مثالياً يقوم على ذلك الشكل المثالي ، الذي ساد العهود الكلاسيكية ، وسارت عليه بدورها الأوضاع الفنية الأكاديمية حتى آخر الشوط ، الذي كان الأداء يتخذ فيه تلك الصورة المعدلة لفنون المطابقة منذ ظهور الرومانسية وما جاء في أعقابها من صور الواقعية .

فلقد كان حدث اكتشاف الآلة الفوتوغرافية مبعثاً لتساؤل جديد (وخاصة في أواخر القرن الماضي) وكان منشؤه تلك المقارنة التي أوحى بها ما تمخضت عنه تلك الآلة من الصور الفوتوغرافية التي تحاكي في دقتها المناظر الطبيعية التي تحوى الأشياء بمختلف أشكالها . بحيث تعطى صورة لا تخطئ الواقع المشاهد بكل حذافيره ، إذ كان شأن تلك الصور الآلية شأن تلك الأعمال الفنية التي تنتج صوراً مطابقة لأشكال الطبيعة مطابقة تامة على النحو الذي نجده في الأداء الفني لكل من المذهب الطبيعي والواقعي : وهنا كانت النتيجة الحتمية التي لا مفر منها ، وهي أن الفن يجب أن يسير على نهج آخر يختلف ويتباين مع ما تنتجه تلك الآلة ، وإلا فإن عمل الفنان وجهده يصبح عارياً عن القيمة الابتكارية ، ومن ثم يعتبر لإنتاج الفنان المصور بدوره عملاً آلياً ، وهكذا أسفرت تلك المقارنة عن تأملات تمخضت عن ميلاد مذهب فني جديد يتمثل في الحركة الانطباعية ، والتأثرية ، تلك التي تنسم بالسمة العلمية ، وإن كانت مع ذلك تتخذ سبيل واقعية أكثر تقدماً عن واقعية المصور كورييه والواقعيات التي سبقته ، والتي كان منها واقعية السكارفاجيو ، التي كان لها صدى في كل من هولندا وأسبانيا في القرن

(السادس عشر والسابع عشر) ومن أجل ذلك صارت الانطبائية تلقب بالواقعية العلمية ، ذلك اللقب الذى يتوافق مع خصائصها الجوهرية التى تقوم على نظريات تحليل الضوء وشتى الأبحاث التفصيلية التى ترتبط بها . . . إلا أن هذه الحركة مع ذلك لم تكن وافية بالغرض الذى يهدف إليه التقدميون .

عندئذ كان لابد من اتخاذ منهج جديد يدفع بالحركة الفنية إلى الأمام حتى لا تقف جامدة ، وكى لا تبقى الأوضاع الفنية على النحو الذى سارت عليه فى الماضى فى ظلال الحركات الكلاسيكية والأكاديمية . . . وإذا كان المنهج العلمى الذى اتخذ أساساً للنظرية الانطبائية ، لم يحقق ذلك الهدف التطورى المنشود ، فمن الممكن البحث عن مناهج فكرية أخرى ، سواء كانت علمية أو فلسفية ، حتى يمكن أن تحقق الهدف الذى يصبو إليه التقدميون . . .

وحينئذ كان لابد من البحث والتنقيب سواء فيما يتعلق بالآراء والنظريات الفلسفية الجمالية عبر التاريخ ، أو فيما يتصل بما استحدثت من مذاهب ونظريات علمية . . . حيث كانت الآراء الجمالية الأفلاطونية تحمل فى أعماقها نواة ذلك الانقلاب العظيم ، (بصرف النظر عما تنطوى عليه من مثالية جمالية) الذى صدرت عنه معظم المذاهب الفنية المعاصرة ، وقد أمدتها النظريات العلمية الحديثة سواء فى علم النفس أو النظرية النسبية وغيرهما من النظريات الفلسفية ، بفيض من الأفكار التى حوالت بحرى اتجاه الفن القديم إلى هذا الاتجاه الصاعد ، ومن هنا خرج الفنانون فى تطبيق تلك النظريات على مألوف الأوضاع الفنية التى كانت سائدة من قبل ، وتعددت بعد ذلك المذاهب والاتجاهات الفنية ، متخذة شتى المرامي والأهداف ، ومستخدمة فى الأداء الفنى شتى الطرق والأساليب على النحو الذى نشاهده اليوم فى مختلف التطبيقات الفنية المعاصرة ، سواء فيما يتعلق بالتخطيط أو التلوين فى التصوير ، أو الكتل وتفاصيلها الفنية فى أعمال النحت .

ولقد سبق لى أن ذكرت فى غير هذا الكتاب^(١) بأنه إذا كانت بعض النظريات المذهبية ، قد سبقت الأداء الفنى على نحو ما نراه فى كل من المذهب التجريدى والسيرىالى والمستقبلى ، فإنه يمكن القول كذلك ، بأن هنالك من الاتجاهات والمذاهب ما قد اصطلمح على تسميته ووضعتم النظرية الخاصة به ، بعد أن قطع مرحلة من مراحل تقدمه ، كما هو الحال فى المذهب التعبيرى والوحشى والتعكيبى .

وإنه بالنظر إلى أهمية الآراء الجمالية التى قدمها فلاسفة الماضى من قدماء اليونان ، أمثال الفيلسوف أفلاطون وتليذه أريسطو ، فسأقدم فيما يلى شرحاً عن نظرية كل منهما . وما كان هنالك من أثر خطير لفلسفة أفلاطون الجمالية على الفنون المعاصرة ، وما قد يمكننا أن نفيده كذلك من نظرية أريسطوفى هذا الميدان ، حيث تعتبر النظرية الأخيرة من وجهة النظر الفنية مكلمة للأولى ، ولذا نبدأ بالحديث عن مراجعة النظريات الجمالية وأثرها فى الفن المعاصر .

(١) الأصول الجمالية للفن الحديث المؤلف .

مراجعة النظريات الجمالية وأثرها في الفن المعاصر

لقد كان الاحتياج إلى أسس جديدة يقوم عليها الفن ، يتطلب مراجعة النظريات الجمالية قديماً وحديثاً ، والاستفادة من ذلك التطور في تحليلات الفلاسفة الجماليين عبر العصور ، مما ساعد على الوصول إلى بعض العناصر الهامة التي تتكون منها القاعدة الرئيسية للفن التشكيلي المعاصر .

وبينما يعتبر الجانب الميتافيزيقي في طليعة الأمور التي انصب عليها اهتمام أساتذة المذاهب الحديثة ، وذلك في سبيل الوصول إلى الشكل المعبر ، أو بعبارة أعمق ، ذلك الشكل الجوهرى ، الذى يعبر عن حقيقة الشيء أو يعطى فكرة عن مضمونه أو المعانى العميقة المستترة فيه .. بينما يصل الأمر فى تلك المحاولات الفنية التقدمية إلى ذلك الهدف ، الذى يبنى الوصول إلى المطلق الذى يمكن للفن البشرية أن تراه ماثلاً فى العمل الفنى .

ولما كان المبدأ الميتافيزيقي فى نظرية الجمال الأخرى مرتبطاً بمبدأين آخرين لا ينفصلان عنه ، ومما المبدأ الجمالى والمبدأ الأخلاقى . وبالنظر إلى أن الكثير من الفلاسفة الجماليين فى العصر الحديث ، كانت نظرياتهم تقوم على إلغاء تلك المبادئ ، وخاصة بما تنطوى عليه من قيم ميتافيزيقية وأخلاقية . وإن كانوا مع ذلك يستبقون القيمة الجمالية ، إلا أن مبتدعى نظريات المذاهب المعاصرة ، رغم أنهم عملوا على حذف كل من المبدأ الجمالى والأخلاقى . لكنهم مع ذلك رأوا ضرورة الاحتفاظ بالمبدأ الميتافيزيقي فى سبيل الوصول إلى الغاية التى تمكنهم من هدم الأوضاع الفنية القديمة ، بحيث يشيدوا على أنقاضها بناء جديداً كل الجدة ، ويختلف كل الاختلاف عن طرق البناء الأداية التى كانت سائدة من قبل . ومن هنا وجدوا فى ذلك المبدأ الميتافيزيقي ضالتهم المنشودة ، وبظهور فكرة هذا المبدأ كان الأمر يتطلب ضرورة البحث فى

الفلسفة الميتافيزيقية لدى كل من أفلاطون وأرسطو بأدى الأمر ، وما قد تعقبهما من فلسفات عبر العصور . . ومن ثمّ كان بدء التزاوج بين كل من الفن والفلسفة ، بل وكذلك الناحية العلمية التي سوف يأتي الحديث عنها مفصلاً فيما بعد ، بيد أن الأمر لم يكن قائماً على الكثير من التعقيدات الفلسفية ، ولا أنه كان يسير في متاهات التحليلات الجمالية بالصورة التي يعالج بها الفلاسفة تلك التحليلات بكثير من العمق ، وإنما كان الفن إذ ذاك يترسم الخطوط الرئيسية للفلسفة الميتافيزيقية ، والتي تقوم على الفصل فيما بين كل من عالمي الظواهر والحقائق ، بحيث يكون العمل الفني ممثلاً للشكل الجوهرى ، وهو ذلك الشكل المعبر عن الحقيقة القائمة فيما وراء مظاهر الأشياء ، ولعل من أبرز الفنانين الذين كانوا يدركون هذا الأمر هو الفنان المصور «سيزان» الذى كان له حديث عن ذلك مع الناقد يواكيم جاسكيه إذ يقول : « إن كل شيء نراه في الطبيعة إنما يتبدّد ويختفى ، بيد أن الطبيعة قد تبدو لنا دائماً كما هي ، وليكن في الحقيقة لاشيء يبقى مما نراه منها . . وإن فننا يعطى الطبيعة بكل مظاهرها المتغيرة ذلك الرباط الذى يربطها بالبقاء والاستمرار ، وذلك هو الذى يمكننا من الشعور بخلود الطبيعة ، حيث يعلق على ذلك هربرت ريد بقوله : « إن الاعتقاد إنما يقوم على أن وراء هذه المظاهر المتعددة للطبيعة حقيقة خالدة واحدة ، وأن مهمة الفنان إنما هي اكتشاف تلك الحقيقة ، وهذا هو الاتجاه الميتافيزيقى الذى يبحث عما وراء الطبيعة في فن التصوير .

والى هنا نستطيع أن ندرك أن سيزان كان فناناً متفلسفاً في فنه ، وأنه استطاع أن يحقق هذه المفاهيم التى تدور حول ميتافيزيقية الطبيعة في الشكل الجوهرى ، الذى يقوم عليه إنتاجه الفنى . . ومثل هذه الظاهرة الفكرية نستطيع أن نلمس أثرها كذلك لدى إمام المذهب الوحشى وهو الفنان «ماتيس» الذى كان يشرح الفن التصويرى بالأسلوب العلمى ، حيث يقوم البناء الفنى

عنده على أساس المعادلات الجبرية . كما أدهش نقاد الفن في تحليلاته الجمالية



(شكل ٢٩ ماينس)

للتصوير ، وخاصة فيما يتعلق بآراء كل من « كانت Kant » ، واسبينوزا ونيشه ، وكما هو الحال بشأن الفنان كنديسكي الذي أقام مذهبه التجريدي على أساس من فلسفة شوبنهاور الجمالية بصدد الموسيقى ، وذلك على اعتبار أنها مستقلة عن عالم الظواهر حيث تكون معبرة عن الأشياء ذاتها .

وكذلك نجد تلك الجواب العلمية والتأملية لدى عدد من الأئمة الروحيين لبعض المذاهب الفنية أمثال « بريتون » ، في المذهب السيريالي ، القائم على علم النفس الحديث : « لسيجموند فرويد » . كما هو شأن « ماريتي » ، في المذهب المستقبلي ، الذي يستند إلى تلك الدعامات العلمية والفلسفية في نظرية النسبية للعالم أينشتاين .

وعلى هذا النحو نرى أن نظريات مذاهب الفن المعاصر قد وجدت لها سنداً هاماً في الأبحاث العلمية الحديثة من جانب ، والتحليلات الجمالية

الفلسفية من الجانب الآخر . . مما يدفعنا إلى تحليل ذلك المبدأ الفلسفي الهام (ونعني به المبدأ الميتافيزيقي لما وراء الطبيعة) بأسلوب أعمق عما هو سائد في تلك الفكرة العامة التي سبق عرضها ، على أن يكون هذا التحليل مرتبطاً الوثيق ارتباطاً بالأساليب الأدائية بصفة شاملة ، وذلك بالنظر إلى أن هذا الاتجاه الميتافيزيقي باعتبار أنه القاعدة التي يستند إليها الشكل الجوهرى المعبر ، فهو من هذه الوجهة متداخل في شتى النظريات المذهبية للفن المعاصر . . ولا ريب مع ذلك في أن هذا التحليل قد يمدنا بالرؤية ذات الأبعاد العميقة في فلسفة الأداء الفني ، ويفتح آفاقاً متعددة لهذه الرؤية من حيث وجهات النظر المتباينة في الآراء الفلسفية التي تدور حول موضوع الميتافيزيقية . . وهذا هو الباعث الرئيسى الذى يدفعنى إلى القيام بتحليل آراء كل من أفلاطون وأرسطو في هذا الصدد . وما قد يتبعهما من آراء في عصور أخرى لى أستخلص منها النتائج التي تكون مجوراها اهتمام الفنانين . . (١) ولكى يكون هذا البحث متكاملأولو على الأقل من بعض الوجوه الهامة فإنى أخص بعض النقاط الرئيسية التي يدور حولها الحديث على النحو الآتى :

- الشكل والمضمون - الشكل الجوهرى .
- نظرية أفلاطون المثالية ، المثال والصورة ، .
- نظرية أرسطو عن كل من الشكل والمادة ، وأن الشكل الجوهرى هذه خاص بالجزئيات .
- نظرية د عمانويل كانت ، عن الأشياء في ظواهرها وفي حقيقتها .
- نظرية الفيشاغورثيين وأثرها في آراء شوبنهاور التجريدية ، وإنتاج كل من كندنيسكى وسيزان وبيكاسو .

(١) نظراً لأهمية المبدأ الميتافيزيقي في مختلف اتجاهات الفنون المعاصرة ، وباعتبار أن هذا الكتاب لا يتسع لشرح وتحليل النقاط المبينة أعلاه ، فقد خصصت له باباً مطولاً في الجزء الثانى الذى سوف يعقب هذا الكتاب وهو (تحت الطبع) .

بعض ما دونه النقاد عن جوجان

إن ما كتب عن جوجان سواء بقلمه عن حياته أو عن فنه ، أو مادونه غيره عنها يرجع بدايته إلى عام ١٨٧٥ . . . وفي عام ١٨٧٦ كان قد عرض إنتاجاً خرج فيه عن تأثره بأستاذه دكميل بيسارو ، حيث نرى أن من بين نقاد الفن الذين دونوا عنه كان الكاتب الفنان هويسمان ، Huysmans ، الذى دون رأيه عن عمل جوجان فى هذه المرحلة الفنية المتطورة نسبياً من حياته ، حيث قال : إنها أعمال يبدو فيها التبسيط الذى يعتبر من غير المؤكد انقسابه لبيسارو ، بينما فى عام ١٨٨١ وكان ذلك بشأن لوحة تمثل نموذجاً طارياً ذكر هويسمان : « بأن هذه اللوحة تكشف دون جدال عن مزاج شخصى لفنان يعمل على نهج حديث . . . » وبعد أن وصف اللوحة بأنها لامرأة عارية تجلس على كنبه وخلفها قميصها وهى مسندة إليه ، حيث توجد فى أرضية الصورة ستارة جزائرية ، كما توجد بالأرض سجادة الخ ، قال : « ولانى لأجسر على القول بأن بين الفنانين المعاصرين الذين يرسمون العارى البعض ممن لا يعطون بعد ملاحظاتهم ، وأيضاً حماسهم للحقيقة ، وأنا لا أستثنى من هؤلاء المصورين حتى (كوربيه) فى لوحة المرأة والبيغاء ، ولو أنها مع ذلك أقرب للحقيقة من الصور النسائية التى للفنان كابانل ، Cabanel ، كما هو الحال فى لوحته (فينوس) وإنه برغم تلك العناوين المتولوجية ، ورغمما عن ذلك المخمل العجيب الذى ترتديه موديلاته ، فإن رامبراند وحده وإلى عهده كان الرسم العارى الأصيل ، ومع أن تلك اللوحات التى تحدثنا عنها كان لها قيمتها . . . بيد أن شخصية جوجان تبدو متجسدة فى دراساته العارية ، حيث نجد أنه من الصعوبة بمكان أن نتغافل فى هذا الإنتاج عن أثر أستاذه بيسارو . . »

وإذا كان هذا النقد الذى قدمه هويسمان يعبر عن المرحلة الأولى لفن جوجان فإن أروع أعماله التى عرف بها فيما بعد ، إنما تتمثل فى تلك اللوحات

التي تدبر عن اتجاهه الرمزي الموحد ، وخاصة ما أنجزه في هذا الاتجاه بعيداً عن الوطن في جزيرة تاهيتي بالمحيط الهادئ . حيث تتمثل فيه العودة إلى البدائية والفطرة ، التي كانت ينبوع الذي استقى منه أنمة المدرسة الوحشية « Fauvism » وعلى رأسهم مانيس ، طرازهم ومذهبهم الفني . . . كما كان هذا المذهب الرمزي « للتكوين الموحد » هو الذي سما بفن جوجان إلى ذلك المستوى التصوفي الميتافيزيقي في لوحته المعروفة « من أين أيننا » ، ومن نكون ، وإلى أين المصير ، (١) ؟

آراء بول جوجان في مقارنته للتصوير

بغيره من الفنون

نستطيع أن نلمس في ذلك التراث القيم الذي خلفه جوجان وراءه بعد وفاته ، بأنه لم يكن فناناً مصوراً لحسب ، بل كان إلى جانب ذلك كاتباً منقفاً ، له نظرات ذات أهمية في كل مادونه ، سواء فيما يتعلق بالفن أو بالحياة التي قامى مرارتها ، وتقلب فيها بين أجواء المظاهر الخلابية التي هافت نفسه خداعها وسطحياتها . . . وبين الحياة البدائية البسيطة التي ألفها ووجد فيها سكينته نفسه ، والينابيع الفياضة التي استقى منها مبتكرات فنه .

وهكذا كانت حياته التي عاشها طويلاً وعرضاً في تلك الظروف المتقلبة أثارها العميقة الغور من حيث رؤيته للأشياء ، حسبما نشاهد ذلك في كل ما أبدعته ريشته من لوحات ، وعلى وجه خاص أعماله الفنية الميتافيزيقية (التي تهدف إلى تأملات فيما وراء الطبيعة) وكذا فيما استعرضه من آرائه الخاصة في مؤلفه الذي أطلق عليه عنواناً غريباً هو (نوانوا) . بيد أنه بالنظر لما لآراء جوجان من الفن من الأهمية بمكان ، فنّمّ نقدم له فيما يلي

(١) راجع ما كتب عن هذا الباب من نقد هيربرت ريد لجوجان والرد عليه في كتاب مذاهب الفن المعاصر للمؤلف .

مقالا يقارن فيه بين فن التصوير كفن مرئي، وبين الفنون السمعية الأخرى كالآدب والموسيقى.. حيث يعلى من شأن التصوير إذ يقول: إن التصوير ليعتبر أروع جمالاتها من عدادها من جميع الفنون.. حيث تكون فيه الأحاسيس مركزة ومتجمعة، وإن أى إنسان يتطالع إليه فى استيعاب عمل فنى ما، يستطيع أن يبتكر حوله موضوعاً لقصة تبعاً لرغبة تقودها مخيلته. ذلك لأنه عندما يتأمل ذلك العمل الفنى، فإنه يحس لأول لحظة بأن روحه تغزوها أبعد الذكريات عمقا، دون أى إجهاد للذاكرة.. إذ فى لحظة واحدة ترتفع كل تلك العوامل وتتجمع فى نطاق التصور..

إنه الفن الكامل الذى يسمو على الفنون الأخرى، وهو مع ذلك مكمل لها.. وشأنه فى ذلك شأن الموسيقى بما يحدثه من انفعال روحى، عن طريق الحواس.. فالطبقات اللونية المنسجمة تنجاوب فيه انسجام الأصوات وتلاؤمها.. بيد أن وحدة التكوين إذ يمكن الحصول عليها فى التصوير، فإنه من غير الممكن الوصول إليها فى الموسيقى.. حيث تتبع فيها المتوافقات إحداها الأخرى، كما يكون حكم الخبرة فيها قائما على صعوبات متواصلة، وينشأ ذلك عن الحاجة إلى رباط يربط فيما بين الهداية فيها والنهاية.

وإن الأذن كحاسة إنما تعتبر من الوجوه الرئيسية أقل فى الأهمية من حاسة الإبصار.. ذلك لأن المستمع إنما يلتقط عن طريق السماع صوتاً واحداً فى زمن واحد.. بينما تستطيع الرؤية أن تستحوذ على كل شئ دفعة واحدة (سواء فى العمل الفنى أو الطبيعية) وهى فى نفس الوقت تعمل على تبسيطه تبعاً لمشية المشاهد.

والتصوير قد يتشابه مع الأدب، من حيث يمكن للمصور أن يقول فيه كل ما يريد (على طريقة الخاصة) إلا أن له أفضليته على الأدب، باعتبار أنه يتيح للقارئ (المشاهد) المعرفة المباشرة فيما يتعلق بالاستهلال والاتجاه والحاشية..

إن كلا من الأدب والموسيقى يتطلبان مجهوداً من عمل الذاكرة لتقدير الكل (الشكل الفني العام) ومع ذلك فإن الموسيقى لتعتبر أكثر نقصاً وأقل اقتداراً . بيد أنك عند استماعك للموسيقى ، يكون في إمكانك أن تسبح بحرية في عالم الأحلام كما هو الحال عند مشاهدة تلك للتصوير .

بينما عندما تقرأ كتاباً تكون عبداً لعقل المؤلف ..

وإن الرؤية وحدها هي التي يصدر عنها ما توحى به من بواعث ،
لجأة وفي الحال ..

، شخصية جوجان من خلال كتاباته ،

لعل من الممكن أن نحدد مبلغ اهتمام جوجان بفننه من خلال كلمات وردت في خطاب لابنته ، إلين ، مدونة في كراسته الخاصة إذ يقول لها : إن الأزيمة قد بلغت أقصاها ، ولكن ذلك ليس بالشئ الذي أعيره أى اهتمام .. إذ أنه بالمعزومة القوية يمكننا أن ننهي هذه الأزيمة باقتسامه .. إلا أن ما هو أكثر شناعة إنما هو التوقف عن العمل والإنتاج . ١١. بيد أنه من الحق أن نقول ، بأننا حين نقاوم ، فإن الألم يشهد العبقورية .. ثم يستطرد : ولانى بما لدى من الكثير من الكبرياء ، فلسوف أكون على جانب كبير أيضاً من النشاط .. إن الإرادة إنما هي الشئ الوحيد الذى أنا فى حاجة إليه .. ، أجل . كان ذلك النشاط هو ما بحث عنه جوجان منذ البدء ، بباريس وبمقاطعة برينانى فى بون آفن ، ثم من بعد فى تلك الجزر النائية التى هاجر إليها فيما بعد فى تلك المنطقة الاستوائية ، حيث الشمس القوية التى تلهب الرؤوس .. وحيث كانت إرادته هى العامل الهام الذى كان يدفعه إلى العمل والإنتاج ، ورغم كل الظروف القاسية التى ألمت به ، فهو مع ذلك قد استطاع بعزيمته الجبارة أن يسحق كل العوائق التى تعوقه عن الإنتاج ، سواء كانت هذه العوائق طبيعية أو مادية أو صحية . ذلك لأنه للرجل الذى تفوق على نفسه ، وارتفع بها فوق

متاعب الحياة وما أصيبت بها ، من حرمان وعوز مادي ومرض وآلام نفسية ، في ذلك المكان النائي .. الذي يمكننا أن ندرك مبلغ المشاعر التي كان يفيض بها وجدانه ، ومدى ما تعرض له هناك من أزمات قاسية ، حين نتصفح بإمعان تلك الرسائل التي كان يبعث بها إلى صديقه جورج دانييل مونفريد « Georges Daniel de Monfried » ، حيث نلمس أول ما نلمس فيها مبلغ قلقه على تلك اللوحات التي كان ينجزها في مقره النائي بعيداً عن أرض الوطن والتي كان يرسلها إليه بالبريد ، ويسأله فيها عن الأشخاص والهيئات التي تقوم بالشراء ، ثم يشعره بنفاذ ما كان معه من نقود ، وما يساوره من قلق شديد لتأخر البريد عليه . . . كما يشرح له في بعضها مبلغ تعرض لوحاته للتلغف في المكان الذي يقيم فيه ، من الفئران التي يدفعها نهمها إلى قرضها بعد كل ما بذله فيها من مجهود . . . كما كان يتحدث عن مرضه الذي انتابه . . . ومع ذلك فهو يعبر لصديقه عن أنه رغم ذلك الممرض الذي ألم به ، فهو يعمل بجهد لا يكل فيه ولا يمل . . . وهو ذلك الممرض الذي أودى بحياته بعيداً عن الأهل والوطن .

أما بهدد رحلته إلى تلك المناطق النائية من جزر المحيط الهادي ، تلك التي ينعمونها بالقارة الخامسة ، والتي جمعت منه إلى جانب مكاتبة الفنية أحد الرحالة العظام . ومن الرواد الأوائل لفن هذه البقاع ، الذي لم يكن له صدهاء في إنتاجه شخصياً فحسب ، بل كان لهذا الفن الفطري أثره الضخم بعد ذلك في الفن المعاصر بصفة عامة ، ومن هنا استقر به المقام في « تاهيتي » ، حيث كشفت هذه الجزيرة للعالم عن أستاذيته ، كما وجد فيها العوض عما تركه وراءه في العالم الأوروبي ، وفي خاتمة المطاف كانت فيها أيضاً نهاية حياته . . . إذ هي المقر الأخير الذي لفظ فيه آخر أنفاسه . . . ١١

فإذا كان البعض يقول بأن غريزته هي التي قادت به إلى ذلك . . . نعم ، بيد أننا مع ذلك يجب أن نذكر عبقريته . . . ذلك لأن الغريزة قد أتاحت له ذلك الجزاء المجيد ، حيث مكنته من العمل والإنتاج الذي كشف عن

أستاذيته وعبقريته بروائع الإبداع الذى أوحى به إليه الأرض الطيبة ،
وتلك الحياة الفطرية التى عاش فى كنفها كفننان أورث العالم تراثه الفنى
العظيم ، الذى كان انعكاساً وإلهاماً من انطباعاته ومشاهداته ، والذى يبدو
فيه مبلغ تأثيره بحياة هذا العالم الفطرى وتقاليده وتعاليمه ، وما حوت من
معتقدات وأساطير .

إن إقامة پول جوجان بذلك العالم النانى الذى عاش فيه حتى الرmq
الآخر ، قد كشفت آخر الأمر عن مستندات تاريخية لها قيمتها بالنسبة
لتاريخ حياة هذا الفنان العظيم .. إذ تتمثل فى تلك المراسلات التى تبلغ نحواً
من ثلاثة وثلاثين خطاباً أرسلها جوجان إلى صديقه « مونفريد » الذى سبق
ذكره ، والذى كان يدعو دائماً فى رسائله « عزيزى دانييل » وصديقه
هذا هو الفنان المصور جورج دانييل دى مونفريد ، الذى تعرف به جوجان
أثناء عودته من جزر المارتنيك .. حيث يعتبر مونفريد بدوره من الرحالة
البحريين ، من أجل التصوير ، وكذلك الاستمتاع ، . . إلا أن ما يقوم به
من تصوير ، إنما كان من أجل تسجيل مشاهداته عن العالم .. سواء فى
سان مالو ، أو فى مدينة الجزائر ، أو غيرها من الأماكن التى رحل إليها .
وهو من هذه الوجهة يعتبر كثير الشبه بجوجان ، مما كان عاملاً على توثيق
روابط الصداقة بينهما ، وأنه رغماً عن إشارة بعض النقاد إلى ما قد يوجد
من عوامل الغيرة بين هذين الفنانين ، إلا أن القرائن تدل على أن هذا التأويل
بعيد عن الصحة .. ذلك لأن المصور مونفريد كان يقدر زميله إلى الحد
الذى يشير إلى ما بينهما من حسن العلاقة ، ، حيث كان مونفريد يقول عن
جوجان « إنه الرجل الطيب العظيم ، . . كما كان يحكم جوجان على صديقه
دانييل مونفريد متمثلاً فى قوله عنه « لقد وجدت أخيراً أن هناك من الرجال
من يقدرون التصوير ، إلا أنى رأيت غير ذلك .. إن دانييل هو الفنان الذى
ينطوى على طبيعة تنبئ أكثر جمالا وإخلاصاً وصراحة لم أعدها
فى سواء ، .

الأساس الذى صدرت عنه رمزية

التكوين الموحّد لجوجان

منذ عام ١٨٩٠ كانت المرحلة التى أقيم فيها ذلك المعرض الذى يضم إنتاج مجموعة مختارة من الفنانين التأثريين وأعمال جوجان فى «التكوين الموحّد» ، Synthetism ، وفى مكان متواضع خارج الصالون بباريس والذى استمر نحواً من عامين ، كان على جانب كبير من الأهمية بالنسبة لجوجان من جانب ، وبالنسبة للاتجاه الرمزي فى حركته الفنية من جانب آخر . . . حيث كان الباعث على هذا الاتجاه الرمزي فى نفس جوجان . . . أنه كان يتردد كثيراً على الأوساط الأدبية ، التى تضم كبار الشخصيات من أدباء ذلك العصر ، حيث تعرف إذ ذاك على عدد من شباب الكتاب من الواعين للناهين أمثال ألبرت أوريه ، Albert Aurier ، جوليان لوكليرك ، Julien Le Clerq ، وهما من المؤمنين بالرمزية . . . حيث كان لهما أثرهما فى توجيه جوجان نحو هذا الاتجاه الرمزي فى الفن ، كما أتاحا له فرصة الرؤية والسماع للكاتب الشاهر الرمزي الكبير بول فرلين ، Paul Verlaine ، وكذا الشاعر المتمكن موريس ، Moreas ، أستاذ الفصاحة والبيان . . . بيد أن ذلك النعت الرمزي إذ يعبر عن قيمة أدبية ثابتة منذ ذلك التاريخ حتى عصرنا الحاضر . . . فإننا نحن الذين يعيشون فى يومنا هذا نستطيع أن نقيس جيداً تلك الأعمال العظيمة التى تمت فى هذه المرحلة بمقاييسنا الحاضرة . . . وإن جميع الشباب الذين اجتذبهم هذا الاتجاه فى مقدورهم فهمه جيداً كذلك ، دون ذلك الاتجاه الطبيعى الذى لم ينل منهم الاهتمام . . . ولقد كان بول جوجان فى هذه الفترة التاريخية قديلاً من عمره الأربعين ، حيث كلما تقدم فى السن كلما كان أكثر نضوجاً . . . وهكذا استطاع الفنان جوجان أن ينقل مجرى ذلك

الاتجاه الأدبي الرمزي الذي يقوم على الكلمات ، إلى اتجاهه التشكيلي الذي يستند إلى الخطوط والمساحات والألوان ، حيث يعنى الرمز هنا ذلك الجوهر الذي تنطوى عليه الأشياء والأشكال ، دون ذلك الظاهر السطحي الذي هو أساس التصوير الواقعي . . بينما نرى فيما بعد أن جوجان قد أشار إلى هذه الرمزية في حديث له عن كروكي من تخطيطاته ، يمثل صليبا تشتعل فيه النار قائلا ، ذلكم هو شعار الرمزية . .

الفنان المصور «ماتيس» رائد المذهب الوحشي

بقلم الكاتب ميشيل جورج ميشيل

يقول الكاتب «إن أول مرة أسمع فيها اسم الفنان «ماتيس» كان ذلك من الكاتب فينييه «Vignir» لدى الناشر أوجيني ري «Eugene Rey» في عام ١٩٠٣ .

حيث كان فينييه رجلاً من طراز ممتاز ومن هواة التحف ، إذ كانت لديه مجموعة فنية قيمة من أعمال فناني الشرق الأقصى ، تلك الأعمال الفنية من الصينية واليابانية التي كانت تحظى بتقدير كبير ، وخاصة من أتباع الأدب الواقعي للأخوين «Les Goncourt» ، جونكور في باريس .. ثم يستطرد .
و ذات مرة دار حديث بيني وبين فينييه عن بعض الفنانين فقال لي :
إني أحب مسيو ماتيس ألا تعرف مسيو ماتيس . . ؟ اذهب لرؤيته ، أو أنصحك بالآخرى ألا تذهب مطلقاً كي لا ينفخك فتطير ، بيد أن فينييه في حديثه لم يكن لاعباً بالالفاظ . . وذلك لأنه في تلك الفترة لم يكن مذهب ماتيس الوحشي قد نشأ بعد . . ولم تكن الجماعة التي يتألف منها أنصار هذا المذهب قد تكونت ، تلك التي أصبح ماتيس رئيساً لها فيما بعد ، بحكم مكانته الفنية وكبر سنه بالنسبة لبقية أعضائها . . إذ تعتبر هذه الجماعة من أوائل الذين تحرروا من قيود الانطباعية ، قبل جماعة المذهب التكعبي التي يرأسها بيكاسو . . إلا أني بعد ذلك بسنوات ذهبت لرؤية مسيو ماتيس ، حيث لاحظت أن هذا المصور في بداية استقباله لي كان يبدو محملاً ، وعلى وجهه آثار الاضطراب ، وبعد أن سمح لي بالدخول ، كان في حديثه معي ممتحناً لي بفطنة . . بيد أني شاهدت بعض تجمعات على جبهته تشير إلى انشغال باله ، وبدأ واضحاً في عينيه ومن تحت منظاره تلك النظرة

التي تعطى التأثير بأنه لا يرى شيئاً . . . أما أنفه فهو أثير وقصير . . . ويشبه إلى حد كبير أنف إميل زولا . بينما يرى من خلال لحيته وشاربه فم مكتنز ومحمد الشفاه . . .

وقد بدأ حديثه إلى قائلاً : إليك ما أقوم بعمله الآن . . . وقدم لي لوحة رسم فيها كوبرى على نهر السين ، إلا أن ألوان المياه فيه تبدو ثقيلة ، وتشبه مادة المينا (التي تطلّى بها النماذج المعدنية أو الخزفية) فقلت إنها مادة جميلة . . . فأجاب : أجل إن المادة يجب أن تكون جميلة . . . وإن ذلك إنما يعنى بالتقريب ما هو جوهرى (١) . . . إذ يجب أن تكون الألوان متوافقة ومنسجمة ، ولو أن ذلك قد يكون أحياناً أكثر صعوبة ودقة ، وخاصة عندما يتطلب الأمر أن تكون الألوان حادة وصارخة ، بل ومثالقة أيضاً . . . ذلك ما قد بحثت عنه طويلاً وكثيراً ، وهذا هو ما نراه الآن . . . وهذا هو كل ما كان من الحديث الذى دار بينى وبين المصور ماتيس فى أول مقابلة . . . ولكننى مع ذلك تقابلت معه مرة أخرى فى قهوة بميدان سان ميشيل ، حيث كان يرسم بقلم قصير وسميك منظراً إذ كان يعالجه (دون اكترات لنفاصيله ، بخطوط دقيقة .

ولقد بدا لى أن أكون أكثر معرفة بالفنان بعد نحو من عشر سنوات أخرى . . . وكان ذلك فى فترة متأخرة فى البالية الروسى ، حين كان صديقنا الفنان دياجيلو ، Diaghilew ، قد استفاد عن طريق المصور ماتيس مقابلة بشأن عمل زخارف الروسنيول للموسيقى ، سترافنسكى ، ذلك لأن ماتيس لم تكن لديه رغبة أو ثقة فى عمل نماذج أو كروكيات لمثل هذه الأعمال

(١) إن ما يهدف إليه ماتيس إنما هو الشكل الجوهرى بما يتضمنه من تخطيط وتلوين .

التي تتطلب إعداد نماذج ، Maquettes ، ذات أحجام كبيرة .



(شكل ٣٠) معادنة للصورة ماتيس

تحليل وتعليق

وأرى هنا أن هذا الانطباع الذي صورته لنا الكاتب « ميشيل » المذكور عن شخصية الفنان ماتيس ، إنما يمكن أن يعطينا فكرة واضحة عن مذهبه الوحشي « فوفيزم » الذي تعتبر الفواهر الهامة في طريقة أدائه الفنية متمثلة في النقاط الآتية :

أولاً : بساطة التخطيط للرسم وعلى حد قول الكاتب « إنه كان يعالج رسم المنظر بعد أناة وتأمل بخطوط قليلة ، ولا شك أن التبسيط في الرسم هل في الأداء الفني إجمالاً ، إنما كان رائداً لمعظم الفنانين المعاصرين في إنتاجهم على النحو الذي نجده في إنتاج كل من سيزان وجوجان وفان جوخ قبل ظهور مذهب ماتيس الوحشي . . ذلك لأن تلك البساطة هي العامل الاسمي الذي يتخذه الفنانون المعاصرون للوصول إلى الشكل الفني الجوهري ،

الذى يعبر عن مضمون موضوع اللوحة ، بحيث يساعد على تألق الفكرة من خلال هذا الاداء المبسط ، والفكرة هنا إنما تشير إلى المطلق المشاهد للصورة الميتافيزيقية لما وراء الطبيعة .

ثانياً : طريقة التلوين على حد قول ماتيس ، « إذ يجب أن تكون الألوان متوافقة ومنسجمة ، ولو أن ذلك قد يكون أكثر صعوبة ودقة ، وخاصة عندما يتطلب الأمر أن تكون حادة وصارخة بل ومتألقة ، ويمكن القول بأن هذه الكلمات القليلة التى تحدث بها الفنان ، إنما تشير إلى تلك السمة الرئيسية التى يتميز بها مذهب الفن عن جميع المذاهب الفنية المعاصرة الأخرى ، وذلك بمعنى أن مذهب الفوفيزم يستند أول ما يستند إلى استخدام الألوان الأولية ذات الطبقات القوية والصارخة على حد قوله . . . وأما بصدد ذلك التوافق والانسجام الذى يتحدث عنه ماتيس وإن لم يذكر الكاتب شيئاً بالمرّة عن تفاصيله (نظراً لأن ما يقوم بعمله فى كتابة التراجم عن شخصيات الفنانين إنما يكتفى بأن يعطى للقارىء كروكياً سريعاً يتضمن الانطباع الذى يصور لنا شخصية ماتيس كما رآه . وكما يمثل أيضاً طريقة أدائه الفنى من خلال معالجته لبعض لوحاته فى لحظة عابرة ..) فإنى أرى أن المصور ماتيس كان له أسلوبان بصدد الوصول بعمله الفنى إلى مستوى طيب من التوافق اللونى .. أما الأسلوب الأول فتقوم طريقته على اتخاذ تحديدات قوية باللون الأسود ، بمعنى أنها تكون عريضة نسبياً فى خطوط الرسم الذى يحدد النماذج فى الشكل العام للصورة .. وأما الثانى فكان يتخذ اتجاهها عكسياً ، وذلك بأن يحل الأبيض محل الأسود فى سبيل تلك الغاية التى كان ينشدها من التوافق والانسجام اللونى .. والسبب فى ذلك هو أن ماتيس كفنان مصور خبير باستخدام الألوان ، كان يعلم جيداً أن الألوان الأولية بالذات (وإن كان مع ذلك يستعمل أحياناً الألوان الثانوية والثلاثية) إذا وضعت فى اللوحة متجاورة فإنها تبدو متنافرة ، وخاصة إذا كانت ذات طبقات قوية وعميقة ، ذلك لأن الطبقات

القوية في كل من الألوان الأحمر والأزرق والأصفر ، لما يجعلها صارخة التأثير وغير متلائمة مع بعضها إلى حد بعيد . وهنا تبدو أهمية تلك التحديدات القوية سواء كانت بالأبيض أو الأسود ، إذ تعمل على إيجاد رباط يربط فيما بينها ، وعندئذ يحدث الانسجام .

ويمكننا تحليل الأسباب التي من شأنها أن تعرفنا سر هذا التوافق عن طريق استخدام هذين اللونين المحددين على النحو الآتي :

لقد سبق القول بأن كلا اللونين المحددين وهما الأبيض والأسود يستخدمان كرباط بين تلك الألوان المتنافرة ، . وذلك لأنه كان ولا بد لكي يحدث انسجام بين الألوان ، وخاصة إذا كانت حادة وصارخة ، أن تكون بينهما ألوان مشتركة ، حتى يمكن التوفر على ذلك التوافق الذي يعمل على الملاءمة فيما بينها .

ولما كان كل من الأسود والأبيض يجمعان في خصائصهما اللونية ما يعمل على التوافق والانسجام بين الألوان الأولية المتنافرة رغم ما يوجد من تباين كبير في نفس الطريقة التي يعمل بها كلاهما ، فإن ذلك مرجعه إلى أن اللون الأسود يشترك مع تلك الألوان الأولية من الأزرق والأحمر والأصفر ، باعتبار أنه يتكون أساساً من خامات تلك الألوان الثلاث مجتمعة وممزوجة . . ومن هنا يكون أثره القوي في إحداث الانسجام المطلوب . . وشأنه في ذلك شأن اللون البني ، الذي يستعمل بدوره في تحديد مسطحات الأشكال .

أما العملية التي يقوم بها اللون الأبيض في ذلك التوافق ، فهي تختلف تمام الاختلاف ، لأنها تعتمد على نظرية الطيف الشمسي وصلتها بالعين ، وذلك على اعتبار أن الألوان الأساسية التي يتكون منها ذلك الطيف (وهو اللون الأبيض الذي يمثل ضوء النهار الطبيعي) إنما هي الأزرق والأحمر والأخضر . بمعنى أننا إذا أضفنا كلاً من الأحمر والأخضر إلى بعضهما ينتج عنهما

ذلك اللون الثانوى الضوئى وهو الأصفر ، وبإضافة اللون الأزرق إلى الأصفر فإنه يترتب على ذلك وجود اللون الأبيض الذى هو الممثل للضوء الطبيعى . وهنا نرى أن اشتراكية اللون الأبيض مع الألوان الأخرى ، إنما هى فى الواقع نتيجة لتأثيرات ضوئية .. وخاصة إذا عرفنا أن شبكية العين البشرية تتكون من جزئيات لونية ، يتكون كل جزىء منها من ألوان الضوء الأولية التى سبق ذكرها ، وعلى ذلك يكون الانسجام الناتج عن التحديدات البيضاء للرسم ، إنما يتم على شبكية العين بالنظر إلى أنه انسجام ضوئى ، بينما يكون التوافق الناتج عن التحديدات السوداء صادراً عن توافق بين ألوان الخامات ولكنه مع ذلك يحدث فى العين عند الرؤية تأثيراً انسجامياً ، وإن كان فى صورة متباينة .

الأسلوب التكعيبى فى صورته الأولى .

وانعكاسه فى الفن الحديث

لقد كان المذهب الوحشى « فوفيزم » الذى سار فيه « ماتيس » وأعضاء جماعته : أمثال ماركيه ، فليمنج ، ديران .. هو ينبوع الذى نبعت منه الحركة التكعيبية ، حسبما يقول بذلك بعض النقاد ، كما يعتبر من حيث وجهة نظرهم أنه بداية للطريق الموصل إليها ، مع ما بينهم من تباين فى المبادئ الفنية والطرق الأدائية التى تميز كلا منهم عن الآخر ، وذلك رغم القول بتعدد المصادر التى استقت منها هذه الحركة مبادئها الفنية .. وفى ذلك يتطلب البحث عن المصدر الحقيقى للحركة التكعيبية ، وبيان ذلك فيما يلى :

إذا كانت الفكرة السائدة عن الأسلوب التكعيبى فى الفن تقول : بأن « سيزان » هو الممهّد لكل من بيكاسو وبراك ، بما انطوى عليه إنتاجه الفنى المتنوع الذى فتح الباب على مصراعيه ، لشقى القيم الفنية التى يقوم عليها إنتاج الفنانين المعاصرين الأوائل ، وخاصة فيما اتخذه سيزان من الطرق والأساليب التكعيبية والتعبيرية فى لوحاته ، أو أن أعمال الفنانين الوحشيين

من أمثال: مائيس وماركيه وديران وفلدينك ، كانت بدورها المنبع الثاني الذي استقى منه التكميبيون طرازهم ، أو أنها كانت بعبارة أخرى بداية الطريق إلى المذهب التكميبي ، حسبما ذكر .

فإننا مع ذلك نستطيع القول ونحن على يقين من أنه لاسيزان ، ولا الوحشيون (١) ولا حتى نظرية التبلور (التعميدية) التي ادعاهم التكميبيون أساساً لتدعيم نظريتهم فيما يتعلق بمذهبهم التكميبي ، على اعتبار أنهم كانوا بمثابة المصدر الحقيقي لهذا الاتجاه ، بل يعتبر الفضل الأول في ذلك لفنانى الفطرة من البدائيين فيما قبل التاريخ .. حين كانت وسائلهم التلقائية الفطرية تقودهم إلى اتخاذ طريقة مبسطة للتعبير عن صور الكائنات . حيث كان من أسهل الطرق والوسائل لديهم في التعبير عن هذه الصور . هي استخدام أساليب التكيب القائمة على الخطوط الهندسية المستقيمة بعد أن وجدوا أن محاولاتهم الأولى في الاتجاه الواقعي تعترضه الكثير من الصعوبات في تصوير إنسان أو حيوان حيث تراءى لهم بعد ذلك ، أن هذه الخطوط الهندسية إذ تحذف الكثير من التفاصيل الواقعية ، فهي عند ذلك تكون أسهل في التعبير عن الأشكال التي يريدون محاكاتها ، والتي يفهمهم إحساسهم الجمالي أو دوافعهم الدينية والسحرية إلى رسمها وتصويرها ، بما ينفي بالغرض الذي يعطى فكرة أو دلالة تشير إلى أن هذا الرسم لإنسان أو حيوان أو شجرة إلخ .

وكما كانت وسائلهم الأولى في التعبير اللفظي عن مكنون نفوسهم ، تتخذ تلك الأصوات الرمزية التي اصطلمحوا عليها فطرياً ، حيث يكون الحديث رمزياً بتلك الإشارات الصوتية ، دون ذلك الحديث الذي يقوم تسلسله على

(١) ان المهمة الفنية التي قام بها المصور (سيزان) من جانب وجماعة مائيس الوحشيين من جانب آخر ، فيما يتعلق بتمهيد الطريق للحركة التكميبيية في الفن المعاصر لا تتنكر أهميتها الإيجابية بيد أن أول أساس جوهرى للأشكال التكميبيية ، لا شك أن البدائيون بأساليبهم الهندسية كانوا هم التكميبيون الأوائل فيما قبل التاريخ .

الجل المعقدة ، التى تحتوى على العديد من الكلمات ، إذ تكون هنالك سهولة فى التفاهم عن طريق الرمز . . كذلك كان فنههم فى إحدى محاولاتهم البدائية تجنح إلى تلك البساطة الرمزية فى بعض رسومهم ومنحوتاتهم ، حسبما نشاهد ذلك بوضوح فى أعمال الفنانين البدائيين بالمنطقة الاسترالية ، بل وفى أنحاء أخرى من عالم ما قبل التاريخ .

إلا أنه مع تطور الإنسان على درج التقدم والخبرة الفنية ، كان لابد لتلك الأساليب الفطرية الساذجة ، أن تدخل فى طور التقل على ضوء العديد من المحاولات والتجارب التى قام بها الفنانون عبر العصور . . حيث نجد صدى لهذه المحاولات فى عهود الحضارات الأولى وخاصة فى فن النحت المصرى القديم ، الذى وإن اتخذ فى كل من أعمال النحت أو الحفر البارز أو التصوير فيما يتعلق بالكائنات الحية ، من أشخاص وحيوانات ، تخطيطات خارجية تقترب من الواقعية ، إلا أنها فى الحقيقة بعيدة كل البعد عن المحاكاة الطبيعية ، فهى إذ تعطى الصورة الجوهرية لهذه الأشكال ، إنما تعتمد على استخدام خطوط هى فى الواقع أقرب إلى التخطيطات الهندسية ، التى تشيع فيها المستقيمات والأقواس والخطوط المنكسرة فى بعض الحالات ، إذ هى بهذا التبسيط تعتبر ممثلة لحركة فنية تجريدية ، تهدف إلى إظهار ما هو جوهرى ومعنوى دون تصوير ذلك الجسد الفانى بتفاصيله الواقعية الدقيقة . . وقد نلاحظ فى أعمال النحت استخدام الكتل الهندسية التكعيبية ، وليس ذلك فى التفاصيل العضوية التى يستند إليها التمثال فحسب . بل فى الملابس أيضاً . وإن كانت هذه الأوضاع الهندسية تلجأ أحياناً إلى تلك الأشكال الاسطوانية والمخروطية ، وذلك بالإضافة إلى ما هنالك من التبسيط الهندسى فى أعضاء الجسد على النحو الذى سبق ذكره .

وإذا كانت الحركة التكعيبية قد قامت تسلك طريقها على يدى كل من

بيكاسو وبراك، فهى فى الأصل اتجاه يعمد إلى اتخاذ حركة مضادة للتأثيرية (التي تصور الجانب العرضى من الأشياء ، دون نظر إلى مضموناتها أو موضوعاتها) وهى على هذا النحو قد بدأت من تلك البداية التى بدأت منها الفنون المصرية (من حيث الخروج على المؤلف من تلك الأوضاع المعمنة فى المطابقة الواقعية) إلا أنها مع ذلك وجدت بغيثها فى ذلك الفن الزنجى الذى يمثل بنضارته الابتكارية نموذجاً رائعاً للبداية المعاصرة ، التى كانت مصدر إلهام لكثير من الفنانين التقدميين من التعبيريين وكذا التكعيبيين وغيرهما فى المذاهب المعاصرة، ذلك لأن الفن الزنجى وإن كان فى بعض جوانبه يسلك طريقاً تعبيرياً ، إلا أنه فى الكثير من نماذجه الفنية ، سواء من الصور أو المنحوتات للأشخاص ، يستخدم الأوضاع الهندسية التكعيبية ، من أشكال المربعات والمكعبات ثم المثلثات وكذا الأشكال الهندسية الأخرى .

ومن هنا نجد أن الفن التكعيبى لم تكن حركته الفنية بمظاهرها المتعددة ، التى تمخض عنها إنتاج كل من بيكاسو وبراك ، قد ظهرت فجأة الى حيز الوجود منذ تجملت بوادرها الفنية فى أعمال سيزان ومن بعده ماتيس ، وهما وإن كان لهما مع ذلك فضل الإيحاء بهذا الاتجاه وأوضاعه الابتكارية . . فإنه يمكن القول فى هذا الصدد ، بأن مذهب التكعيبية ، إنما صدر عن حركات فنية تطورية ، شقت طريقها عبر التاريخ منذ عهود البداءة ، فى مراحل تاريخية ، إلى أن بلغت ذلك المستوى الإبداعى الذى تنسم به الفنون المعاصرة فى القرن العشرين .

وإذا كان الفنان بيكاسو يعتبر على رأس الفنانين فى الحركة التكعيبية الحديثة المعاصرة ، فلم يكن سيزان بانتاجه فى هذا السبيل ، أو بأرائه الجمالية التى تقول « بأن الطبيعة تعمل على تبسيط أشكالها فى قوالب هندسية من أشكال الاسطوانة والمخروط والكرة ، ولا ما اتخذ الوحشيون بعد ذلك من ماتيس وأنصار حركته من تلك الأوضاع التى تنحون نحو طريق التكعيب ، هم الممهدون الأوائل للحركة

التكيفية فحسب ، بل قد سبقهم في هذا الاتجاه وفي القرن الثالث عشر ، فنان يدعى فيلار دي أو نكور ، Villar de Honnecourt ، الذي لم تكن أعماله التي تقوم على الأوضاع التكيفية التصويرية ، ذات مآثرة فنية على جانب كبير من الأهمية ، إلا أنها مع ذلك قد أمدت من الوجهة الفنية ، إحدى الحركات الفنية المتأخرة نسبياً ، بتلك المبادئ التي قام بها بعض الشباب الصغير من المصورين النقدمين ، أولئك الذين كانوا ينعمون أنفسهم بالمصورين الذهنيين Peintres Cérébraux حيث استفادوا ببعض العناصر الابتكارية في إنتاجهم الفني ، بل إننا قد نجد أنه قبل عهد بيكاسو بالتكعيب ؛ على نحو ذلك النمط الذي يستخدم فيه مواد متنوعة ، تلتصق على اللوحة من قطع الجرائد والحبال وبقايا البيبة وبعض الرمال والحصى الخ ، . كان الفنان نودان ، Nudin ، أيضاً يلصق قطعاً متنوعة من جلد الطبل على اللوحة كي يصور عليها ؛ حيث كان هذا الاتجاه الذي سلكه نودان ، قد أوحى لبيكاسو بتلك التصرفات الفنية التي تستخدم مجموعة من الأشكال في صورها وحالتها التي تبدو عليها في الواقع ، ولصقها على اللوحة متجاورة على نحو ما أوضحناه . . . حيث أطلق على هذا الاتجاه اصطلاحاً غريباً يدعى بانوبلي Panopies ويعني ذلك التسليح الكامل ، الذي يرمز إلى تلك الدروع التي تغطي معظم أجزاء جسد الفارس . هل نحو ما تغطي قطع الأشياء التي سبق ذكرها صفحة اللوحة ، وهذا النوع من التكعيب يعتمد عن الأوضاع السابقة التي تقسم بالطابع الهندسي ، حيث كان يرمى بهذا الاتجاه المتطرف إلى دفع عجلة المذهب التكعيبى خطوة أبعد . . . انتقل بعدها إلى ذلك الطراز الذي يصور الأشياء من جوانبها المختلفة أو يقطعها أجزاء ، لإظهار ما بداخلها على نمط شفوفى ، مستمداً من الواقعية البدائية التي تصور الأشياء المستورة ، على اعتبار أنها قائمة وموجودة وإن كانت خافية على العيان .

وتلك هي الجذور التي استمد منها رواد التكيفية عناصرهم الفنية الابتكارية ، بيد أن ما يروونه بحسب زعمهم من حيث الاستحداث وبصفة خاصة تلك المحاولات التي تقوم على ذلك الخليط المشوش الذي يجمع بين بقايا خامات وأشياء مختلفة في أوضاع مختلفة ، فإنه رغم ما ينطوي عليه هذا التصرف من تطرف ، باستخدام تلك النفايات ، إلا أنه يتضمن مع ذلك من القيم الفنية الابتداعية ما يمكن التسمي به إلى مستوى أفضل .. على النحو الذي يبدو في تلك الاتجاهات التي استمدت صورها الإبداعية ، من ذلك الفن الزنحي الهندسي ، أو ما كان مسبقاً إلى ذلك التكبيب البدائي ، وارتفع الفنان بمستواه من الوجهة الابتكارية إلى عمل فني له جدته ، سواء استلهم فيه تلك الواقعية البدائية ، أو فنون الأطفال التي قد نجد فيها مع تلقائيتها الساذجة ، قيمة فنية يمكن استغلالها والارتفاع بها إلى مستوى الإنتاج الفني ، الذي يمكننا أن نقول عنه بأنه ذا أصالة ابتكارية .. أما ذلك الخلط المشوش ، فهو لا يخرج عن كونه محاولات لا نستطيع أن نقول عنها سوى أنها تقاليع ..

ومع ذلك فلقد كان للحركة التكيفية أثرها النفسي الضخم الذي تجلت مظاهره التقدمية في الفن المعماري على يد المهندس الفنان كوربوزييه ، الذي سار على المنهج الذي اختطه التكفييون بطريقة مماثلة ، من حيث أنه عمل على التخلص عن الأوضاع المعمارية الزخرفية ، التي كانت سائدة من قبل .. وذلك من أجل الأغراض النفعية للبناء .. حيث يقابل ذلك في الفن التكيفي العمل على حذف الكثير من التفاصيل الواقعية ، سواء في الأشكال الطبيعية أو غيرها من الأشياء المشاهدة في العالم المرفق ، وذلك عن طريق الأوضاع الهندسية أو غيرها من الأوضاع التي انتهجها التكفييون من سبل الأداء ، تلك التي يهدفون بها للوصول إلى الشكل الجوهرى الذي هو الغاية التي يرى إليها مختلف أئمة المذاهب المعاصرة .

الفنان بابلو بيكاسو

كما يراه الكاتب الفرنسي ميشيل جورج ميشيل

قد لا يكون أدل على معرفة رواد وأئمة الحركات الفنية التشكيلية المعاصرة ، من أن يكون الكتاب الذين يدونون عنهم المؤلفات كي يعرفوا الجماهير بهم وبأعمالهم ، من أكثر الناس اتصالاً عن قرب بشخصياتهم ومعاصرة تطور إنتاجهم ، حتى يكون في استطاعتهم أن يعطوا القارئ ترجمة صادقة لحياة أولئك الرواد من جوانبها الهامة . . ومن ثم فإننا نعتمد على ما دونه الكاتب الفرنسي ميشيل جورج ميشيل ، الذي عاصر هؤلاء الفنانين منذ عام ١٩٠٠ حتى عام ١٩٤٢ واتخذ لمؤلفه عنوان « المصورون والمثاليون الذين عرفتهم ، وفيما يلي نقدم موجزاً مركزاً من كتابه عن صور حياتهم ومذاهبهم وإنتاجهم الفني . . حيث في مطلع هذا الكتاب يحدثنا المؤلف عن الفنان بابلو بيكاسو ، Pablo Picasso ، رائد الحركة التكعيبية وكيف بدأ حياته الفنية في باريس ، وكذا عن ذلك الرمز الذي اتخذته الفنانون التكعيبيون شعاراً لهم إذ يقول « لما كان معظم الفنانين التكعبيين يستخدمون الغليون pipe ، في تكويناتهم الفنية لموضوعات الطبيعة الصامتة ، فمن ثم صار الغليون هو الرمز الذي يمثل الحركة التكعيبية . . ، ثم يصف المؤلف لنا بيكاسو في شبابه ، فيقول « إنه شاب صغير طيب ، له خصلة شعر سوداء تتدلى على عين أكثر سواداً وتالقاً ، وهي تدور في محجرها . . وله شفتان ممتلئتان يحددان فماً صغيراً ، كما أنه غليظ العنق . . وتتدلى من عروقه صدريته سلسلة تشير حلقاتها المعدنية إلى الزمن الماضي . . إذ يرتدى فوق ذلك معطفاً بلون « بيج » أقرب الصفرة ، إلا أنه قذر جداً . . وكذلك شأن قبعته التي كان يرشقها على رأسه في وضع مائل . . ثم يستطرد : كان هذا الشاب هو بيكاسو الذي استطاع منذ أربعين عاماً ، أن يدهش الجمهور من الهواة والنقاد

والمصورین باتجاهاته الإبداعية في التكعيب .. ولكن كل ذلك قد تغير ..
لأن بیکاسو نفسه من ذلك النوع المتقلب ، الذي تعود التغير کی يظهر
للجواهر أساليبه البیکاسیة المتجددة على الدوام في الأشكال والألوان ..
أما بیکاسو الآن فهو غیره بالماضي ویبدو أنه یسخر منا . ۱۱



(شکل ۳۱ لیکاسو)

ولأنه بحسب ما ورد فيما ذكره رجسون عن حياة بیکاسو في باريس
أن كلا من الفنانين والنقاد الآتي ذكرهم تحدثوا عنه وعن انجازاته الفنية وهم:
أبو للنير ، سلمون ، جليتز ، ميتسنجيه ، كوكتو ، كوكيو ، جاكاسو ،
جرتروود شتين ، دی اور ، فارنو رابانال ، زیرفوس ، فولار .

أما في بدء حياته في باريس فإن بابلو بیکاسو كان قد وصل إليها منذ

عام ١٩٠٠ حيث نزل في حي مونمارتروا ابتداء هنالك بالتصوير .. وكان ذلك في الوقت الذي كان الناس يرون فيه تولوزلوتريك متأثرين بمأساته (فيما يتعلق بتشريعه الجسدي الذي جعل منه قزماً على أثر حادث في صغره) وكذلك بإنتاجه (١) .

وبينما كان بيكاسو يرى فيما يقدمه السيرك آنذاك من بهلوانات وأقزام مجالاً للبحث والدراسة ، بينما نرى في ذلك الوقت أن من بين أدباء العصر كان الكاتب الراقص جونكور ، Goncourt ، قد اتخذ مكاتنه التي استطاع أن يؤثر بها في الشباب الحديث ، مما أشعل في روحهم جذوة الحماس والاهتمام ، حيث بصّروهم بأن كل فنان يجب أن يتطلع إلى الأمام للوصول إلى هدفه الكبير في فنه بالبحث عن الجديد .. وهكذا كان بيكاسو ممن أثمرت فيه تعاليم « جونكور » ، إذ أنه فيما بعد نحو من ثلاثين عام من النقوشات والتعريفات في الإنتاج الفني ، كانت رسوم المهرجين والبهلوانات عاملاً رئيسياً في إنتاج بيكاسو .. ذلك لأنه قد بلغ من ولعه بالسيرك أنه كان يذهب كل ليلة إليه مع أصدقائه ، ومعه أدوات الرسم لكي يتخذ ما يروق له في العروض من الحركات والأوضاع الفنية المثيرة ، التي يقوم بها أولئك الفنانون الهزليون من وراء أفئنتهم الساخرة ، كي يعيشوا المرح إلى قلوب المنفرجين .. بينما كان خلال النهار يحجوب الشوارع والأزقة ، وهو يتأمل حركات الأطفال في لعبهم ومرحهم .. ثم يستعرض الكاتب حديثاً لبيكاسو عن نفسه يسرد فيه بعض الذكريات التي كانت تؤلمه فيقول « وكما كان يطيب لي أن أستخدم فحم الكونتيه على طريقة أشتينلين Steinlen ، وأرسم نفس المناظر والموضوعات التي كان يتناولها في عمله الفني ، تلك

(١) يعتبر الفنان تولوزلوتريك من الرواد الفرنسيين للحركة التعبيرية التي كان الرائد الأكبر فيها هو الفنان فان جوخ .

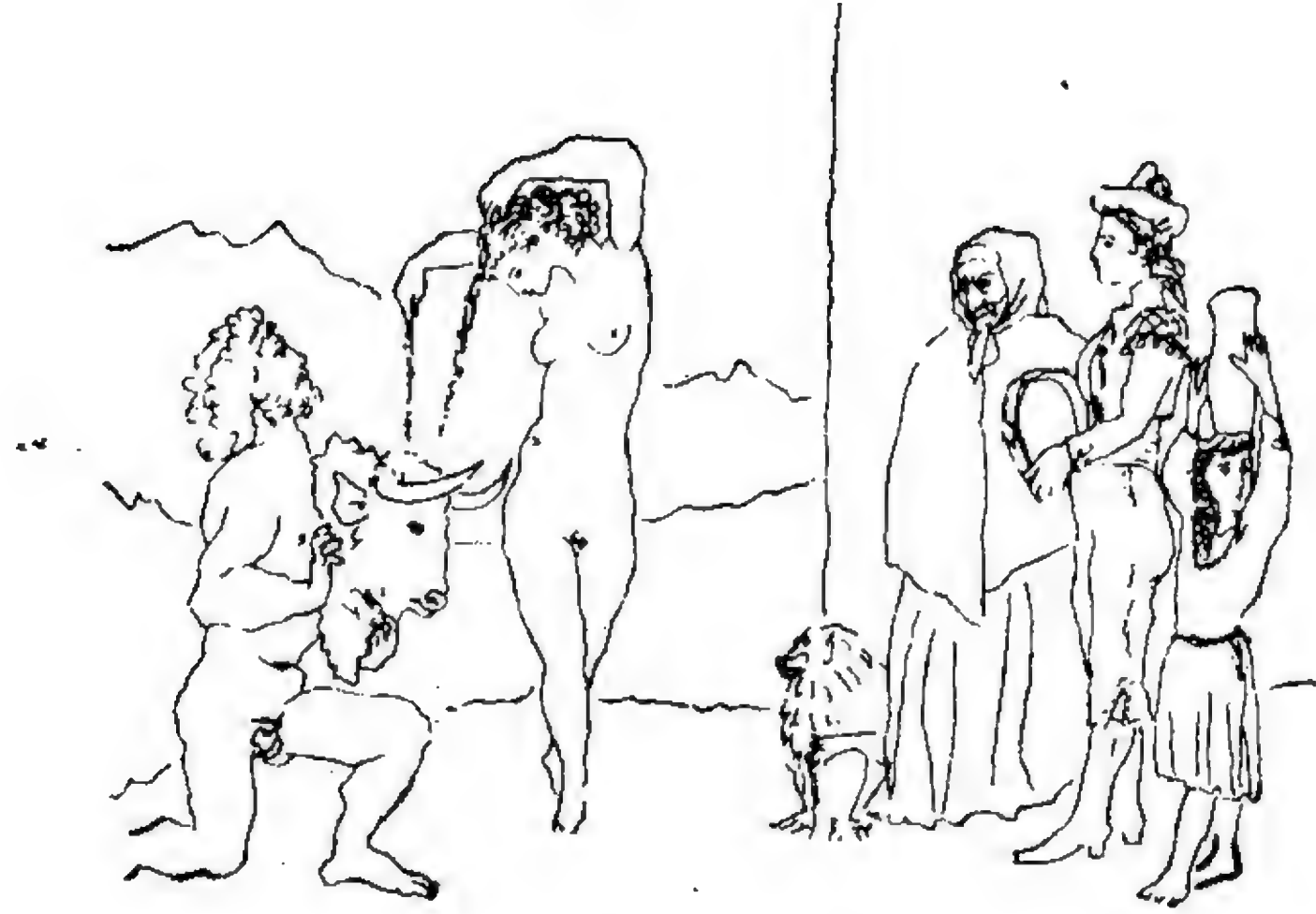
التي أشاهدها حاضرة أمام عيني اليوم .. مما دعا بعض النقاد إلى القول ، تارة
بأنى متأثر باشتينلاين ، وتارة أخرى بتولوز لوتريك .. (ثم يصعد أنفاسه
متململاً ويقول متهمكماً ما أغرب ذلك .. ؟) ثم يستطرد المؤلف : وفي طريق
التدرج نحو التحول في اتجاهات أعمال الفنان ، نرى أن بيكاسو قد أعطى
اهتماماً لتلك الموضوعات المنحدرة . وهي الموضوعات التي حامت حولها
كثرة إنتاج الأدباء والمصورين في مونتمارتر .. وإلى القارىء أمثلة من
العناوين التي كانت تتخذها لوحاته : متاعلى المورفين .. المخمورة .. التانجو
الخ .. كما يذكر بيكاسو أن موضوعات العهد الأزرق إنما أوحى بها إليه
زيارته لمسقط رأسه في إسبانيا حيث تأثر في هذه الزيارة بأعمال
الجرىكو .



(شكل ٣٢ بيكاسو)

وإذا كان العهد الأزرق يمثل صوراً من البؤس تدل عليها رسوم

أشخاصه في هذه الفترة^(١). فقد انتقل بيكاسو إلى العهد الأحمر أو الوردى^(٢) الذي يعتبر أكثر إشراقاً وابتهاجاً . . . إذ أنه بعد ذلك العهد الأخير بزمان قصير ، كان قد وصل إلى المجد والثروة . . . وهكذا ولأول مرة يحصل على جلد الدب . . . (على حد تعبير الكاتب . .) وذلك عندما اشترت البرنسية ليشنوفيسكي إحدى لوحاته المسماة « Les Saltimbanques » المشعوذين . . . بمبلغ قدره اثني عشر ألف فرانك . . . ومنذ تلك المرحلة التي انتعشت فيها حالته الاقتصادية ، صار يعمل في كل من الاتجاهين « الأزرق والأحمر » من أجل برنسيات العالم وخاصة العالم الحديث . . . ١١ »



(شكل ٣٣) بيكاسو

ولكى نتعرف على بدء اكتشافه للطراز التكعبي يحدثنا الكاتب فيقول : « لقد كان من الكفاية بمكان للوصول إلى هذه الغاية ، تلك الزيارة التي قام

(١) العهد الأزرق وبدأ من عام ١٩٠١ إلى ١٩٠٤ .

(٢) العهد الأحمر وبدأ من عام ١٩٠٥ إلى ١٩٠٦ .

راجع شرحاً أكثر تفصيلاً من هذين المهدين من حياة بيكاسو في (كتابي) مذاهب الفن المعاصر .

بيكاسو مع صديقه الشاعر أبوللينير إلى معرض الفن الزنجي . . حيث عند مشاهدته لتلك الأعمال الفنية ذات الطابع البدائي ، بلغ ولعه بهذا الفن الزنجي أقصاه . . إذ كان مفاجأة مدهشة له ، لأنه وجد فيه بغيته ، حين بدا له التخطيط الزنجي في بساطة الأسلوب الذي يصل إلى هدفه بضربة واحدة ، وفي سهولة ويسر . . ولقد لفت نظره هنالك تمثالا اتخذ في تكوينه الفني ذلك الشكل المكعب ، مما دفعه إلى أن يتخذه في رسوم أشخاصه ، وفي هذا الجانب القليل تمثل قصة التكعيب ، حيث رأى الناس بعد قليل هذا المذهب حقيقة واقعة .

ولقد كانت أصداء الروح البيكاسية التي حامت حول التكعيب تتخذ مباشرة نظريات تقوم على تصوير النواة التشكيلية للمادة ، تلك التي تستند إلى توازن الأجسام في جميع الأشياء من الجانب المضاد لكل من المخروط والكروي في النواة المكعبة والتكوين الموحد التكعبي ، والحقيقة الفريدة للتكعيب . . ثم رد الفعل التكعبي البنائي ضد الانطباعية وأساليبها الأثرية غير محددة الهيئة والشكل .

وهكذا اعتنق هذا المذهب غير قليل من المأخوذون بهذه الحركة الفنية وقد أغرقوا في التكعيب الذي اتخذ آنذاك تصوير أعماق الأشكال في الأشياء (حسبما نجده لدى كل من ميتسينجيه ، ليجيه ، وغيرهم من الفنانين التكعبيين) حيث غرقوا لأذانهم تحت نماذج هبط الاتجاه وأوضاع الهندسية . . بينما كان قد خرج منها بيكاسو باسم ك الطفل وهو يهمس : سأأخذ في الحاضر نهج التقاليد الفنية التي سار عليها آنجر في التصوير (وفي ذلك ما يكشف لنا عن قلب بيكاسو وعدم ثباته على نمط واحد في إنتاجه الذي ينتقل به من النقيض إلى النقيض ، ولكنه مع ذلك يقول : « إن الكتاب المشايين لي لازالوا يتبعونني ، ومع أنهم لم يخذعوا فإنهم لازالوا يكتبون . . » ، وإذا كان بيكاسو الآن يصور في موضوعات الطبيعة الصامتة ، الغليون ، القيثارة ، علبة التباك . فإننا إذ نتساءل : لماذا نجد هذه الأشكال الثلاثة من النماذج التي

ساد استخدامها لوحات الفنانين التكعيبيين . . ؟ ونجيب على ذلك : بأنها من الأشياء التي وقع عليها اختيار بيكاسو منذ البداية . . ويقول الكاتب مستطرداً : « إن بيكاسو لم يبتدع المذهب التكعيبى ، ذلك لأنه كان موجوداً بدون بيكاسو . . والمذهب التكعيبى ليتشابه مع المذهب الرومانسى الذى كان موجوداً بدوره دون فيكتور هيجو . . ذلك لأن هاتان الحركتان الثوريتان جاءت كل منها فى وقتها المناسب لظهورها . . بيد أن كلا من بيكاسو وفيكتور هيجو قد أعطياهما دفعة قوية إلى الأمام . »

ويمحق لنا أن نتساءل الآن هل سبق براك فى هذه الحركة التكعيبية بيكاسو . ؟ إذ يقول ميشيل فى هذا الصدد « كان كل من بيكاسو وبراك ، أحدهما إلى جانب الآخر يصوران فى سيريه « Cèret » ، وأنها بعد أن تناولا الحديث فى موضوعات مختلفة ، قال بيكاسو لبراك : أرى أنك شخص موهوب وأنتك تشبهنى ، وفى استطاعتك أن تقدم للجمهور ما يجذبه من



(شكل ٣٤)

صورة فتاة فى أوضاع نسكيبية حركية للصورة بيكاسو

إنتاج رائع ، وكان لهذا القول أثره بشأن اجتذاب الجمهور ، مما لقي تجاوباً مع ما يجيش بصدر براك ، الذى رد فى انفعال وإعجاب قائلاً : إنك لا تقول باطلاً أبداً . . .

فما هو عسى أن يكون الكيوبيزم . . ؟ إنه الحركة التى هى أكثر بساطة وطبيعية فى دنيا الفن . . . إنه رد الفعل البنائى للحركة الانطباعية ، الإمبرسيونيزم ، التى لبس فى مظهرها إلا القليل الذى لا يبنى شيئاً بالمرّة ، أى بناء على الإطلاق ، وهل هنالك ما يدعوا إلى التوضيح فى هذا المقام عما يقوم به المذهب الانطباعى فى التصوير . . ؟



(شكل ٣٥)

تكوين لطبيعة صامتة يمثل فيها لونين « البنى والأصفر » للمصور بيكاسو

ثم يجيب الكاتب ميشيل على تساؤله فيقول :

« ولأننا لى نوجز مفهوم هذه الحركة الفنية نقول . عندما قامت جماعة من المصورين فيما بعد عام ١٨٧٠ بقليل ، كانوا قد اعتزموا وقرروا ، أو على أغلب

الاستفادة من مميزات مدرسة كل من كونستابل ، كورو . . بل يمكن القول بالآخرى « كوروه » وهو أحد زعماء مدرسة الباربيزون . من حيث النهج الذى سارت عليه هذه المدرسة^(١) ، ذلك أنهم بدلا من أن يقوموا بتصوير لوحاتهم فى استوديوهاتهم خرجوا بها إلى ضوء النهار والهواء الطلق ، حيث اكتشفوا عناصر فنية على غاية من الأهمية . فالظلال من الآن فصاعدا لن تكون سوداء أو بنية التأثير ، كأن الأشياء بعد أن كانت من لون واحد فريد ، ستكون من ألوان متنوعة . سواء بحسب ساعات النهار وحالة السماء الطقس ، أو بتحليل ألوان الضوء . . . وأن البعض لا يزال يذكر تلك الأعمال القيمة التى قام بها « كلود مونيه »^(٢) ، فى هذا السبيل ، حين كرس جهده فى تصوير موضوعات لا أكثر من خمسين مرة . . تلك التى منها كاندراية روان « Rouen » ، وكوبرى لندن فى جميع ساعات النهار ، وكذا فى مختلف فصول السنة .

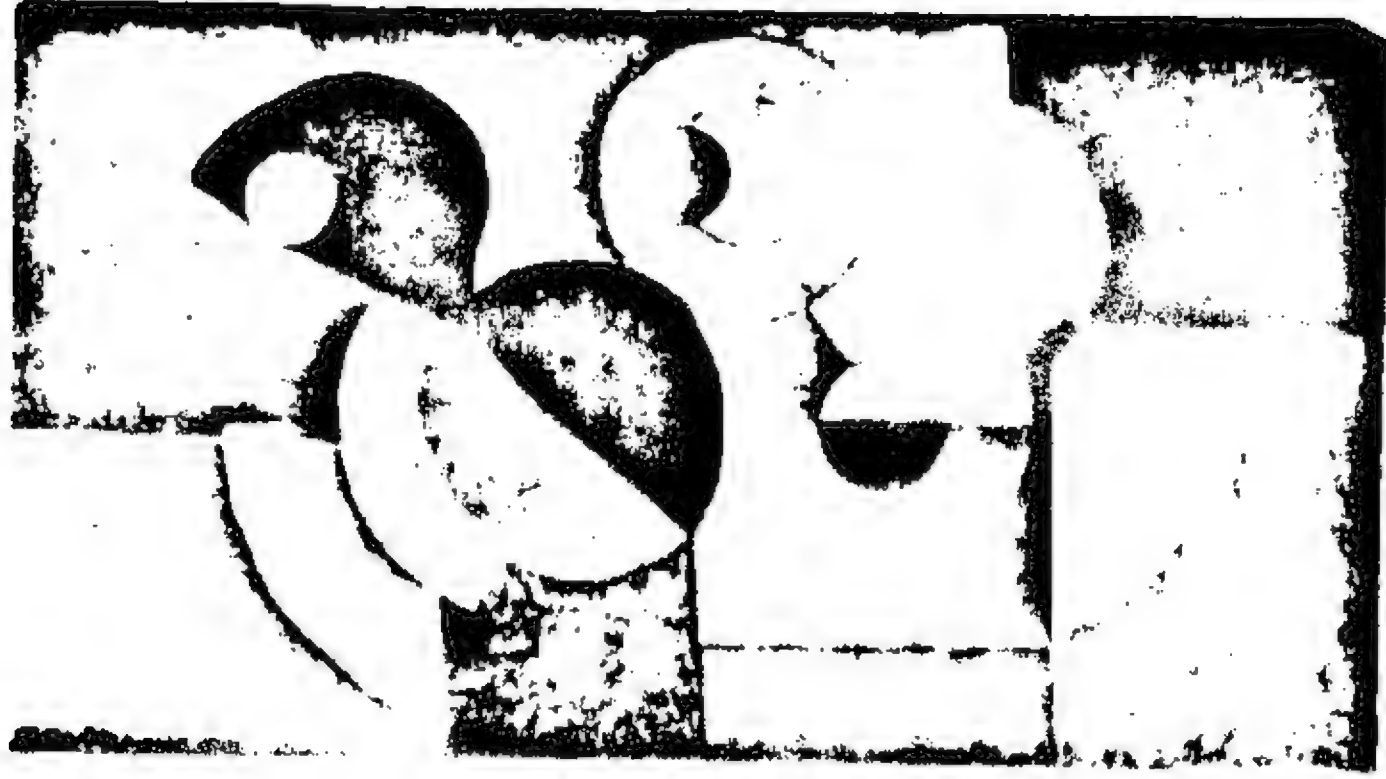
بيد أنه فيما بعد لم يبق شيئا من الانطباعية سوى ألوانها ولمساتها ، وبذا نرى أن الفنانين النقاد لم يهتموا كل ما أنت به الانطباعية ، ولو أنهم تركوا تلك التكوينات الظاهرية . . ومن ثم كان لابد للأجيال الحديثة حينئذ من أن يكون وضعها المنطقي متخذا اتجاهاً مضاداً للأوضاع الفنية الانطباعية ، وكما يحدث دائما عندما يكون هنالك رد فعل قائم ، وفوق ذلك عندما يكون هنالك أيضاً جماعة من شباب الفنانين ، فإن دعاة الاستحداث والتجديد منهم ، يتخذون موقفاً متطرفاً ، حيث يبدأون فى عمل تكوين شكل أولى يتخذ صورة أمكن فى البدائية . . ومن هنا يكون المكعب هو النواة التى يقوم عليها اتجاههم الفني .

(١) وهو أحد أساتذة المدرسة التأثيرية التى كان يترجمها الفنان « إدوار مانيه » حيث تمثل هذه المدرسة تلك الحركة الفنية التى تقوم على تقسيم ألوان الضوء ، إذ يعتبر الضوء هو العامل الأول فيها .

النظرية الدائرية Vorticism

إذا كان أساتذة المدرسة التكيفية قد اتخذوا من شكل المكعب ذلك الأساس الفني الذي تقوم عليه نظريتهم في التبلور ، المستمدة من تلك الأشكال الهندسية التي تمثل حبيبات ودقائق المعادن ، مشاهدة من خلال الميكروسكوب ، وإن هذا البحث العلمي كما قاد إلى وجود هذه النظرية التي أفادت الحركة الفنية التشكيلية وعملت على امتدادها ، فإن النظرية المستقبلية التي اتجهت بدورها نحو الحركة السكونية وعملت على تصوير الأشياء في تلك القوالب الحركية التي تجمع بين الزمان والمكان للوصول إلى البعد الرابع في العمل الفني ، قد أتاحت لنا مع ذلك أن ننظر إلى العالم من خلال قانون « النظرية الدائرية » الذي تتمثل فيه تلك الحركة الدائرية السكونية ، بصرف النظر عن الاستدارة الكاملة أو الإهليلجية (البيضاوية) التي تقوم عليها حركات الأفلاك حول مراكزها في الفضاء . كما نستطيع بعد ذلك أن نتخذ من هذا الاتجاه أساساً لتصوير الأشياء في أوضاع دائرية أو بيضاوية أو دائرية نسبية . وبذلك يمكن التصرف في أشكال الأشياء في صورتها المضمونية الجوهرية ، على هيئة أقواس تمدنا بتكوينات ابتكارية مستحدثة ، حسبما نلص ذلك في الاتجاه التجريدي لكل من الفنانين روبرت ، سونيا دلاوني Delaunay .

ولما كان النظام السكوني يستند إلى قانون الأوضاع الدائرية ، كما هي ممثلة في حركات الأجرام السماوية ، وفي أشكال تلك الأجرام من نجوم وشموس وكواكب . فإننا نجد كذلك أن هذه الحركات الدائرية ، قائمة في صميم لبنات بناء هذا السكون من حيث التكوين الدائري ، الذي ندور فيه الكواكب حول نواتها .. بل قد نرى هذه الدائرية في صميم كياننا الانساني من حيث سريان الدورة الدموية في أجساد الحيوانات والادميين . وبالإضافة إلى ذلك إذا نحن نظرنا إلى



شكل ٣٦ - تكوين هندسي دائري للمصورة سونيا دولاني

التكوين الإنساني من الناحيتين الفيزيائية والروحية . فكما نرى أن الخطوط المحددة للجسم الإنساني تبدو على هيئة أقواس . قد يكون بعضها أكثر استدارة كما هو شأن الرأس في شكلها الدائري أحياناً أو البيضاوي أحياناً أخرى . وكما هو شأن تلك الدورة الدموية ، التي تعمل لصالح الجسد ونموه في مختلف مراحل تطوره .. فهناك إلى جانب ذلك حركة عقلية لاتهدأ حتى في حالة نومنا ، وما أظن هذه الحركة تتخذ في امتدادها خطاً مستقيماً ، بل هي في ذبذباتها وتحولاتها من فكرة إلى فكرة قد تتخذ تلك الحركة المعلقة في دورانها بعداً أقديماً إلى خارج أسوار المادة ، وفي آفاق اللانهاية إلى ما وراء الطبيعة .. بل وقد يماثل ذلك تلك الألفة الفكرية التي هي مثال الذكاء المتوقع ، ذلك لأن هذه الألفة ، إنما هي دورة تربط بين نقاط متعددة حتى تعطى مفهوماً معيناً في غاية الوضوح .

وإذا كان الرأي الفلسفي قديماً يقول : بأن العقل يدور حول الأشياء .. فلقد أوحى نظرية العالم كوبرنيكوس ، بشأن دوران الكواكب حول الشمس للفيلسوف الألماني ، عما نوبل كانت ، بأن الأشياء هي التي تدور حول العقل سواء بسواء كما تدور المجموعة الشمسية ..

ومن ثمّ يكون التطبيق الفنى لهذه النظرية . دفعة بالفن المعاصر التقدمى فى الاتجاه العلمى قدما إلى الأمام . . وكما أن التشكيب يستمدّ من دقائق التكوين الهندسى للأشياء بناء أشكاله الفنية . فإن النظرية الدائرية يمكنها مع ، تقوم بدور له أهميته . من حيث الأخذ بالنظام الدائرى الذى يهيمن على بناء الوجود والحركة الكونية . . كما يمكن كذلك أن تعطى للعمل الفنى القائم على هذا الاتجاه . بعداً خامساً بعد ذلك البعد الرابع الذى أوحى به النظرية النسبية فى الحركة الفنية المستقبلية .

براءة الأملوب فى التعبير التلقائى

إذا كانت حياة الفطرة قد ألهمت فنان البداءة حب الجمال ، ومحاكاة صور الطبيعة وأشكالها . . حين أوحى إليه الطبيعة أن يصور الإنسان والحيوان ومختلف وحوش الغاب ، منذ تلك العهود السحيقة الضاربة فى ظلام القدم ، وفى تلك البيئات الضارية فى وحشيتها ، والجميلة الخلابية فى مختلف مظاهرها .

فإنها قد ألهمت الطفل من قبل ، ومنذ ولادته أن يرتضع من ندى الأم وهو لا يدري من أمر دنياه شيئاً ، وأوحى إليه كذلك بعد سنوات كيف يعبر عن مشاهداته وملاحظاته البريئة بأسلوبه الساذج وطريقته الفطرية التلقائية التى لم تمسها يد التهذيب ، أن يصور ويرسم على طريقته الخاصة التابعة مبادئها الفنية من أعماق غريزية ، تلك التى نستطيع نحن الكبار أن نستوحى منها الكثير من القيم ذات الأصالة الفنية ، بعد أن عرفنا مختلف طرقها وأساليبها عن طريق البحث العلمى ، الذى كشف لنا عن عالم من الفن له قيمه ومبادئه ، بينما لم يكن فى القرن الماضى من يحفل به ، أو يعير أعمال الطفولة وفنونها أى انتباه أو اهتمام .

أجل . . لم يكن هنالك أى مجال للتفكير فيها ، سواء فيما قبل أو آخر القرن

التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، أو قبل أن يوضع ذلك الإنتاج الذى قام به أطفال العالم فى البيئات المختلفة ، برسمه وتصويره أو نحته ونحسبمه تحت المجهر الفاحص من التحليل النفسى ، والبحث التربوى .. مما أثار اهتمام المشتغلين بالشئون الجمالية ، وكذا الفنانين القدميين الباحثين عن كل جديد مستحدث . حيث وجدوا فى كل من فنون البداءة والطفولة منجماً زائراً للابتداع والابتكار لا ينضب له معين . ولعل من المدهش حقاً ، أن يكون ما يقوم به أطفال الخمس أو الست سنوات دوماً بعبثها بقبائل ، من تحت وتصوير يمكن مقارنته مع تلك البانوراما الهائلة لذلك الفن البدائى العالمى ، فى مختلف صورته وأشكاله .. وخاصة ما يتعلق منه بالعصر الحجرى القديم ، حيث يتجلى لنا بوضوح : أن لإنسان البداءة قبل أن يصل إلى مرحلة من التقدم ، تلك التى تبدو فيها رسومه وتماثيله أقرب إلى الواقعية ؛ ليعبر فى فنه الفطرى جرد شبيه بالطفل فى تصوراته اللاشعورية وأساليبه الفنية التلقائية ، التى يصالج بها رسومه ومنحوتاته للتعبير عن الأشياء والأشكال ، وما تلهمه الذاكرة من برى الانطباعات .

وهكذا كان لإنسان البداءة يعالج فنه بنفس الأساليب والمبادئ التى ينهج طفل اليوم عليها بتلقائية لا شعورية ، رغم تلك الفوارق التى وضعها المصنفون للفنون البدائية ، وفيما أطلقوه على اتجاهاتها من مصطلحات : كالفن السحرى أو الفن الصوفى .. حيث يمثل الأول ذلك الاتجاه الذى يعبر به البدائى فى رسومه للحيوانات عما توحىه إليه هذه الرسوم من القدرة والسيطرة التى تمكنه من اصطيادها . كما يشير الفن الصوفى إلى ذلك الاتجاه ، الذى يمثل الروحية التى كان يحس هذا الإنسان بأنها تتغلغل وتجبش فى دقائق هذا الكون ؛ وما يشمله من كائنات وموجودات .. وهو فى سبيلها عمل الطواطم من رسوم الحيوانات أو النباتات ، وكذا التعاويذ والأقنعة السحرية ، سواء كان ذلك فى سبيل النفع استدراكاً للرحمة من آلهة الخير ،

أو دفعا للمصائب أو الأرواح الشريرة من آلهة الشر .. ١

ولكننا مع ذلك نرى أن تلك المصطلحات وما يرتبط بها من عقائد وأساطير وخرافات ، وإن كانت قد خلعت على الفن البدائي من المميزات والصفات ، وكذا السمات التي تتسم بها صور الأشياء والأشكال ، فإن فنونهم مع ذلك لم تخرج على الإطلاق (وخاصة في المراحل الأولى لهذا الفن ، وقبل أن يصير مهنة يتوارثها الخلف عن السلف) عن براءة التعبير الطفلي ، وما تقوم عليه مبادئه الفنية من اللزمات التي تلازم الطفل ، كما تلازم البدائي في أي عمل فني سواء بسواء .. حيث نذكر من هذه اللزمات أبرزها في كلا الإنتاجين مثل الشفوية - التعظمية - البانورامية - الإطراكية (تشابه النماذج ومستويات الأشكال في حذاء واحد) الخ .. وهي تلك المبادئ التي كشف الباحثون عنها النقاب ، حين أعطوها ما هي جديرة به من البحث والدراسة مع الشرح والتفصيل .. مما كان له صدى وفعالية على جانب كبير من الأهمية في الفن المعاصر ، الذي ظهرت مذاهبه المختلفة وتشعبت إلى تيارات واتجاهات متباينة في القرن العشرين .. وهنا نرى أنه بالإضافة إلى ما سبق من فنون الفطرة فيما يتماق بكل من البدائي والطفل ، أنه يوجد فنان فطري آخر أو طفلي إن صح هذا التعبير .. وهو ذلك الإنسان المعاصر الذي جاوز حد الصبا والشباب ، وهو مع ذلك يرسم أو يصور أو ينحت بتلقائية من استعداده الطبيعي دون أن يتلقى أي ثقافة فنية .. وهو ذلك الفنان الشعبي الذي يتفنن بفطرته دون معلم ، حيث لا يخرج في نطاق ما يرسمه عن أسلوب تلك اللزمات الطفلية السابق ذكرها ، إذ يشترك ثلاثهما في ذلك الإنتاج الفني الذي يتسم بأساليب تلقائية لا شعورية ، ذلك لأنهم لا يصورون الأشياء تبعاً للرؤية البصرية ، بل كما يرونها بتصورات الفطرة اللاشعورية .. حيث يكون لذوى المواهب منهم شأن في هذا السبيل ، حسبما نلمس ذلك في فنان فرنسا الفطري والشعبي ، الذي يدعى « دوانيه روسو » .

وإذ نكون بصدد الحديث عن الفنان هنري دوانيه روسو
« Heneri Douanier Rousseau » وهو المصور الذى يمكننا أن نطلق عليه
بحق اصطلاح « الفنان الشعبى العالمى » ، أو الفنان الفطرى فى أروع تصوراته
التي تتسم بسمة تميزه ، سواء عن الفنانين المعاصرين له من التقديميين الذين
يستلهمون إنتاجهم عن فناني البداءة أو الأطفال ، كما يتميز كذلك عن الفنانين
الذين مارسوا الفن باستعداد فطرى .



شكل ٣٧ الفنانة الفجربة والأسد « للمصور دوانيه روسو »

فإننا قبل سرد أعمال هذا المصور وتحليلها وإبراز أهميتها فى ميدان الفنون
المعاصرة ، فمن ثمّ نقدم تفصيلاً موجزاً عن حياته وعناوين لوحاته ، ونوعية
الموضوعات التي طرقها فى اتجاهه الفنى الذى شقه بنفسه لنفسه ، حتى يمكننا
بعد ذلك أن نعطي تعليقا وتحليلاً لأعمال هذا الفنان على ضوء حياته التى عاشها
ومؤثراتها فى إنتاجه الفنى بوجه عام .

فنان الفطرة

هنرى دوانيه روسو « Heneri Douanier Rousseau »

إن المصور الفرنسى هنرى روسو الملقب دوانيه (١٨٤٤ - ١٩١٠) الذى ولد فى لافال ومات فى باريس .. عندما بلغ الثامنة عشر ، التحق بالجيش وعين بفرقة المشاة الموسيقية ، إذ كان يلعب فيها على الساكسفون Saxophone ، وهو عندما ترك الجيش فى عام ١٨٦٩ كان قد استقر نسبياً فتزوج ، حيث لم يدم هذا الإستقرار طويلاً .. إذ أنه فى عام ١٨٧١ ساهم فى الحرب الفرنسية - البروسية الألمانية .. ثم بعد ذلك دخل الخدمة العادية ككاتب ، وإذ يقال أنه خاض غمار الحرب المكسيكية ، إلا أنه لم يقدم دليل يؤيد هذا القول .. وعندما بلغ الأربعين من عمره بدأ يشتغل بالتصوير بدوام ومثابرة .. وفى عام ١٨٨٦ قدمه كل من سنيك Signac ، ولوس Luce ، إلى جمعية الفنانين المستقلين حيث عرض بصالونها ، وصار يرسل إليها أعماله بانتظام حتى سنة ١٩٠١ وابتدأ فى عام ١٩٠٥ يعرض أعماله فى صالون الخريف - Salon d'Automne - إذ أتاح له الفرصة مزاملة كل من جوجان Gauguin ، أوديلون Odilon ، وسيرا Seurat ، من خلال صلته بالشاعر ألفريد جارى Alfred Jarry ، وهو من مواطنيه فى مدينة لافال ، حيث استطاع أن يتعرف على ريمى دى جورمون Rémy de Gourmont ، المحرر لمجلة L'imagie ، الذى نشر بها صوراً لروسو ، كان قد سبق عرضها فى السنة السابقة ، وفى هذه المرحلة فقد زوجته . حيث تزوج للمرة الثانية عام ١٨٩٩ ولم تظل زوجته الثانية على قيد الحياة طويلاً ، حيث ماتت فى عام ١٩٠٣ حين كان يقطن إذ ذاك فى شارع برنل rue pernel ، فى الحي الباريسى ، ولكى يكسب معاشه ، كان يعطى دروساً فى التصوير لتعليم الأسلوب الفنى فى التخطيط والانسجام فى الألوان ، كما كان يقوم بعمل الصور الشخصية .. وعندما

مات في سبتمبر من عام ١٩١٠ كان ممن يسير في جنازته الفنان بول سينيالك ، Paul Signac ، حيث دفن في مقبرة عادية ، من مقابر بانيو Bagneux ، خارج باريس ، ثم نقل جثمانه بعد ذلك الى مقبرة أخرى تليق بمكانته الفنية أعد لها أصدقاؤه . ومنهم الفنان المصور ديلاوني ، Delauny ، والمثال كيفال ، Queval ، حيث حفرت على قبر روسو كلمات من شعر ديلاوني مضمونها : إن انتباه روسو كان متجهاً إلى نضارة الأشياء فحسب . . وإن الأحلام لا تنفصل عن الواقع في تصوره . . وأن معظم الأحداث اليومية كان يراها من خلال غلالة ساحرة . .

لقد كان يراه حارس المنزل ماراً به وعلى رأسه القبعة الكبيرة التي يرتديها طلاب الفن ، إذ هو يسير متأبطاً إما صندوق الدهان أو حقيبة السكّان . . وبينما كان يعيش في مقره الفني ، الاستديو ، على مائة فرنك من معاشه الشهري ، حيث يبسط يده على قدرها في غدوه ورواحه وسهراته . . بينما كانت حياته ، حياة رجل يعيش في زوايا النسيان ، أو أنه بالآخرى يعاني الشقاء وتغمره التماساة . . فلقد كان يقول ، أنه كان يعاني كثيراً من مرض القلب ، بيد أنه مع ذلك كان غنياً بتأملاته في عالم الأشكال والألوان . وهو عالم غيبي قد افتقد الصبر كي يظهر إلى النور عن طريق التعبير في أعمال التصوير . أجل . إنه ذلك التعبير الذي يتدفق من أعماق ينبوع للحياة ، حين يصدر عن خفقات القلب ، حيث يصاغ في قالب من الأسلوب التلقائي في تصويره . . إن روسو لم يبذل جهداً حتى الإطلاق لينقل إلى الناس ما يحس به من انفعال مفاجيء ، حيث لا شيء يعوقه في عمله ، ذلك أنه يعطى كل ذات نفسه له بدون تعب أو مشقة ، ومعنى ذلك أنه يطلق لحساسيته العنان ، فهو يقول عن نفسه لأحد أصحابه : ليس أنا الذي يصور ، ولكن شخصاً آخر يمسك بيدي عند التصوير^(١) . . فكيف يكون ذلك من

(١) إذا كان ما يقوله روسو يعني شيئاً ، فأعني تلك التلقائية التي يصدر عنها إنتاجه الفني في التصوير ، والتي تنطوي على ما يقذف به عالم اللاشعور إلى نطاق تصوره بصورة مفاجئة من أفكار وتصورات

الوجهة الجوهرية لفن له شعبيته، حين ينجز بذلك الأسلوب المميز... ؟
 إن معظم ما نعلمه عن الفن الشعبي، أن له مباشرة التذوق ولو أنه كثيراً
 ما يكون على وتيرة واحدة في تذوقه.. بينما وجد روسو بالفرزة نوعية
 طرازه، ذلك الذي يعطينا التأثير المشابه لأولئك الذين ندعوهم بالبدايين..
 إذ في كل ما ينجزه دوانييه في التصوير يكون في شكل فريد، وانسجام فريد
 للألوان كذلك.. كما أنه فريد أيضاً في معالجته لتفاصيل أوراق الشجر، ويخضع
 فيه أصغر جزء دقيق في تفاصيله إلى روعة الشكل العام. وإن حدسه البدائي
 قد قاده إلى تصوير موضوعاته بعناوين كهذه: العرس، التثام الأسرة،
 الأحلام القديمة في كتب الأساطير. وكانت له موهبة الطفل في اعتقاده
 بما في إبداعه الفني من سحر... وإن أولئك الذين يعرفونه عن قرب،
 يؤكدون بأنه يشمر برعب مفاجئ. عندما يصور على سبيل المثال موضوعاً
 لصيد النمر... هذا وإن إنتاجه قد امتد إلى عهد يبلغ نحواً من ربع
 قرن من الزمان، حيث يعتبر عمله الجاد الذي ظهر به لأول مرة في صالون
 المستقلين كان قبل عام ١٨٨٦.

إن كل ما نعلمه عن فنه إنما يعتبر جزءاً بالإضافة إلى ١٤٠ لوحة عرض
 بعضها في المعرض السابق، ثم عرض البعض الآخر في معرض الحريف. بحيث
 يمكن تقسيم الموضوعات التي عالجها وتحديد زمنها إلى نحو ستة أقسام: (١) صور
 تشير إلى حياة دوانييه أو أقاربه أو لشخصيات من معارفه، إلى جانب صور
 شخصية له نفسه، حفلات زواج، التعميد (٢) مناظر طبيعية في باريس
 وضواحيها مع تصوير حياة صيادي الأسماك، منظر لقاعدة كبرى باس
 Paasy، في حديقة مونتسوري Montsouris ١٨٩٥، عربات ركوب بجهة
 أو سترليتز ١٨٩٦، عطلة في سان كلو ١٩٠٣ (٣) صياح في الغابة الخضراء،
 مباراة في الصيد، صراع دموي، نمر يهاجم استوائياً ١٩٠٤، الأسد يفترس
 أنثى بوب ١٩٠٥ (٤) مناظر عسكرية ورياضية، الحرب الجمهورية، العيد
 المثوى للاستقلال، لاعبي كرة القدم (٥) لوحات لصور رمزية استعارية،

« Allegorical » ، الماضى والحاضر ١٩٠٧ ، الشعر والشعراء ، الحلم ١٩١٠ ،
(٦) باقات زهور من الحديقة الوحشية .

والآن سوف نرى كيف كان يعمل روسو ؟ يقول الذين يعرفون روسو
عن قرب : بأنه يعمل كما هو شأن الذين يعملون أشغال الإبرة « Embroiders »
وذلك بالنظر إلى أولئك الذين يتجهون في فنهم إلى الإفراط في البساطة
من الأشخاص الفطريين .. بيد أن الفنان هنا من العباقرة ، حيث يصور
بأسلوب طبيعته الصريحة الرائعة ، حيث يضاف إلى المواهب المحلية حرية التعبير .
وهكذا شأن طريقته الفنية ، التى هى ليست فى حاجة إلى الإيجاز ، إذ هو
يختصر فى التفاصيل دون أن يكون لذلك أثره السئ فى تشويه الشكل العام
الذى يشغل مساحات لوحاته الصغيرة .. بينما اللوحات ذات الأبعاد الكبيرة
نفسياً ، تتخذ فى الأداء بمعالجتها بأسلوب مختلف عن السابقة ، حيث تقوم
على مسطحات كثيرة وألوان منسجمة هادئة . أما أعماله ذات الأهمية
الغرامية ، فإنما تتعلق بالناظر الطبيعية التى تقوم على عالم النبات .

إن دوانييه مثل « نقولا بوسان » (١) يعطى اهتماماً لتوسيع المجال الفنى
للخضرة وفروع الأشجار ، حيث تبدو لنا كما لو كانت مشاهدة من خلال
عدسة مكبرة ، وهو على وعى وحذر بتمييز كل الأنواع .
إن روسو كان يرسم قليلاً ، ولكنه مع هذه القلة كان على جانب كبير
من الإحساس بالقيم التشكيلية .

تحليل وتعليق على أعمال روسو

لا شك أن فى إنتاج هذا الفنان المصور الذى يصطبغ أسلوبه بالطابع
الفطرى ، ما يعبر عن تلقائية التعبير ونضارة الأسلوب .. وهما يمدان

(١) يجب أن نضع فى اعتبارنا أن التشابه بينهما هنا إنما يمثل ناحية جزئية ، وذلك نظراً
لذلك الفارق الكبير بينهما ، سواء من حيث العهد أو الطراز .. فبينما كان المصور نقولا
بوسان كلاسيكياً من القرن السابع عشر ، فإن دوانييه روسو فنان معاصر للقرن العشرين .

من أبرز السمات التي يتسم بها الفن الحديث المعاصر . فهو إذ ينهج على طريقته القطرية . التي يبدو بوضوح أنها تنبع من ذات نفسه وتكشف عما يعمتل في أعماقه ، وما يدور في تصوراته من موضوعات ، نتيجة لانطباعاته الخاصة ، التي تتشكل بحسب مزاجه الفني وتكوينه البيولوجي والفسولوجي الذي يدفعه إلى أن يعبر عن الأشياء ، سواء تلك التي يراها بالعين الحسية في العالم المرقى أو تلك العين الداخلية ، عين الخدس ، التي ترى ما يدور في خياله وتصوره من الموضوعات ذات التشكيل الخاص ، الذي يتخذ قسماً خاصة قد صاغها وجدانه ، سواء من حيث التشكيل الخطي وما يتسم به من عذوبة الإيقاع أو من الناحية المتعلقة باستخدام الدهان .. تلك التي اصطفت بطابع من تصوراته اللونية الشخصية ، بما تنطوي عليه من غنائية ، يصل إليها بذوقه وفطرته .. وهي مع ما تبدو عليه من بساطة وبراعة ، فهي أيضاً على جانب غير قليل من الانسجام وشاعرية التأثير .. ذلك لأن الطريق الذي شقه دوانيه لنفسه في الفن ، إنما هو من وحي وجدانه الشخصي دون تأثر بأي فنان آخر من معاصريه النقيمين . فنحن إذا تأملنا جميع جوانب الإنتاج الفني للمرحلة التاريخية ، التي عاش فيها هذا المصور ، سواء فيما يتعلق بإنتاج سيزان بحسب نظريته الانفعالية ، وجوجان في تكوينه الموحد (التركيبي) وفان جوخ في تعبيره ، بل وما نيس في وحشيته ومن وراءه من أتباعه في مذهب القوفيزم . فإننا لا نجد أي علاقة البتة فيما يمكن أن تكون عليه أعماله الفنية بمتنوع أشكالها .. أو أي أثر لانعكاس هذه المذاهب المتباينة في لوحاته ، اللهم إلا أنها تتخذ اتجاهات فنياً له تعبيراته أو تلقائياته الخاصة ، كما أنه يتضمن بعض الصور اللاواقعية ، قبل أن يتخذ مبتدعوا السير يالية منها جهم ونظرياتهم التي ساروا عليها ، فبينما نرى أن لوحة الفجرى النائم ، التي أنجزها في عام ١٨٩٧ وكذلك لوحته الحية الساخرة ، المؤرخة بتاريخ ١٩٠٧ وكلا اللوحتين هما طابعهما السير يالى .. بينما نرى أن أعمال سلفادور دالى ،

في المذهب السيريالي قد أنجزت فيما بعد الحرب العالمية الأولى ، أو بعد بدئها ،
فعلى سبيل المثال لوحة الذاكرة ، التي يرتبط فيها الزمان بالمكان أنجزها دالي
في عام ١٩٢١ وكذا لوحة الزرافة تمت في عام ١٩٢٥ .. كما أن بعض اللوحات
التي أنجزها المصور السيريالي «إرنست» في هذا الاتجاه ، قام بعملها في عام ١٩٢٢ .

ومع ذلك لم تكن أعمال دوانييه روسو على نمط واحد ، ذلك لأن
موضوعاتها قد تعبر أحياناً عما يشاهده في الطبيعة ، وأحياناً أخرى تكون
مستمدة من تصورات رؤاه وأحلامه . حيث يلاحظ فيها جميعاً طابعه
الفطري الذي يتجلى في الأداء بصورة واضحة ، من حيث تشكيله الفني
الخاضع لمزاجه الزخرفي سواء في تنفيذ تخطيطاته أو انسجام ألوانه .. إذ
نجد في هذا التشكيل رغم بدائية الأسلوب ، ذلك المنهج الجذاب الذي
يستلقت النظر ، ويوحى للمشاهد بالتطلع والتأمل ، وتلك ظاهرة من أهم
الظواهر التي تتميز بها الأعمال الفنية الناجحة .

إن دوانييه روسو قد انسلخ في بدايته وطابعه الفطري ، سواء عن
تلك البدائية التي كانت فيما قبل التاريخ . أو عن البدائية الابتكارية التي سادت
المذاهب الفنية التي سار عليها معاصروه . ولعل التكوين الطبيعي لهذا المصور
حسباً المعنا إليه من الوجهة السيكلوجية والبيولوجية ، وما يخضع له هذا
التكوين من عوامل ومؤثرات ، كانت السبب فيما ظل يعانيه من الآلام
النفسية ، وما قد يكون من أثر للأحداث القاسية التي ألمت به ، والتي لا نعرف
عنها إلا القليل ، وكذا تلك التصورات التي مرت بحياته ، وانعكاس ذلك كله في
وعائه النفسي .. مما جعل من تلك العوامل ذلك ينبوع الذي كان يفيض
بتلك التصورات المرعبة . التي كان يراها في أحلامه .. والتي كانت في الوقت
عينه هي المدد الذي يستمد منه روائع إنتاجه الفني ، حيث يكون شأن هذا
المصور من هذه الوجهة ، شأن ذلك الشاعر والكاتب القصصي الأمريكي
«إدجار آلان بو» ، سواء من حيث تصوراته الشعرية أو مؤلفاته القصصية ..

وكذلك كان شأن للشاعر الفرنسي « بودلير » وإن دلت هذه الظاهرة على شيء ، فإنما تدل على أن المصور دواتيه كان يعيش في عالم من الأشباح الخفيفة ، حيث تشير إلى ذلك بعض لوحاته التي سبق ذكرها ، ولو أن عناوين هذه اللوحات قد لا تعطي القارئ تلك الأبعاد العميقة التي يتضمنها بوضوح ، العمل الفني في حد ذاته ، مما يتطلب إعطاء بعض الإيضاحات عنها . . فمثلا لوحة « الحية الساحرة » نرى فيها شخصاً غامضاً هو أقرب إلى شكل المفريت منه إلى شيء آخر ، حسبما تخيله الفنان وهو يعزف على مزمار ، بينما ترقص الحيات من حوله . . كما أن اللوحة التي عنوانها « الفجرية



شكل ٣٨ عازف الثعابين للمصور دواتيه وروسو

النائمة ، نشاهد فيها فضاء فسيحاً يمثل صحراء في ضوء القمر ، بينما نلاحظ امرأة سوداء نائمة في هذا الجو الصامت المريب ، وإلى جانبها قيثارتها . . حيث يقف بجذائها أسد وكأنه يتشممها ، مما يوحي للمشاهد بالرهبة مع الاستمتاع بروعة التأثير . . ولا شك في أن هذه التصورات المفزعة رغم

جاذبيتها وما تنطوى عليه من سحر ، إنما تكشف عن تصورات غير هادية ، تدل على انعكاسات من أعماق اللاشعور .. إذ تعبر عن آلام دفينه ومكبوتة قد وجدت سبيلها إلى تصوراته في عالم الأحلام ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى العالم المرئي عندما سجلها الفنان في لوحاته .. بيد أن ما تفيض به هذه اللوحات من تأثيرات جمالية وقيم فنية ، إنما يدل بوضوح على أصالة الاستعداد الفني الذي يتخذ طريقه التلقائي ، دون اتباع تلك الأساليب للفنية المهدبة في صناعة أدائها ، على نحو ما نلنسه في اتجاهات الفنون الأكاديمية بقيمها الجمالية المعروفة ، أو حتى الإتجاهات المذهبية المتطرفة .. حيث يعتبر الفنان من هذه الوجهة نسج وحده بين سائر الفنانين الفطريين ، من بدائيين وأطفال وفنانين شعبيين .

ولكى تأتى هذه التصورات على هذا النحو الذى قدمه لنا المصور هنرى دوانيه روسو ، فإن ذلك دون ريب لما يتطلب تكويناً خاصاً من الوجهتين الفيزيائية والسيكلوجية ، حيث تكون الموهبة الفنية قد استمدت عناصرها من الأحداث والظروف والملابسات التى أحاطت بالفنان .. ولست أعنى هنا أن الفنان قد أحال الأحداث التى مرت به إلى صور فى لوحات .. ولكنه ذلك اللاشعور العجيب هو الذى صاغ تلك الأحداث فى قوالب هذه الصور الغريبة والفريدة من نوعها بتلقائية رائعة ، على نحو ما نشاهده فى لوحاته من أصدا لأعماق بعيدة الغور فى ذات الفنان ..

وإن هذه اللوحات مع ذلك لجديرة بالتأمل والدراسة .. ذلك لأننا نجد فيها مجالاً خصيباً للبحث سواء من الوجهة المتعلقة بالتحليل النفسى الحديث ، أو من الوجهة الجمالية ، التأملية منها والفنية ..

كوربوزيه Le Corbusier

المصور والمهندس والمعماري

إن الاسم الحقيقي لهذا المصور والمعماري السويسري هو إدوار جينيرى
« Edouard Jeanneret » ، وقد ولد في عام ١٨٨٧ بمدينة شوديفون
« chaux-de-Fonds »

وأنه ليس ما يعنيننا هنا ما يتعلق بإنتاجه المعماري ، بقدر اهتمامنا
بالأفكار التي قدمها للفن ، والتي ساعدت على تقدم وتجدد التصوير المعاصر ..
وبصدد التعرف على أطوار حياة كوربوزيه الفنية، نرى أنه في مدى خمس
سنوات وقبل بلوغه الثامنة عشر، كان قد انتسب إلى فنان يصور بأسلوب الحفر
على النحاس .. ثم تلمذ بعد ذلك على يد المصور لو بلا تينييه « L'Eplattenier »
في مدرسة للفن بمسقط رأسه « بلاش دي فون » .. مما كان له أبعاد الأثر
في مستقبل حياته الفنية فيما بعد ، إذ أنه عندما بدأ دراسته المعمارية في عام
١٩٠٥ لم يكن قد تخلى نهائياً عن فن الحفر « Graphic Art » .. وفي ذلك
الحين كانت التجارب الأولى للحركة التكعيبية قد اجتذبت به إلى حد كبير .
ومن ثم كانت اهتماماته كمهندس معماري بالإضافة إلى أحاسيسه كفنان
ذوافة للجمالية الحديثة ، قد أوحى إليه بفكرة جديدة نبتت في تصور ..
حيث كان يرى من خلالها ضرورة إخضاع فن التصوير بصورة عامة
للفن المعماري، كي تحتضنه العمارة وتحتويه .. وكان المفهوم السائد عن التصوير
آنذاك على اعتبار أن الصورة ما هي إلا جهاز يخضع لتأثير الانفعالات التي
تحركها ، وأن العمل الفني إنما هو نوع من اللعب (١) أو مباراة من المباريات

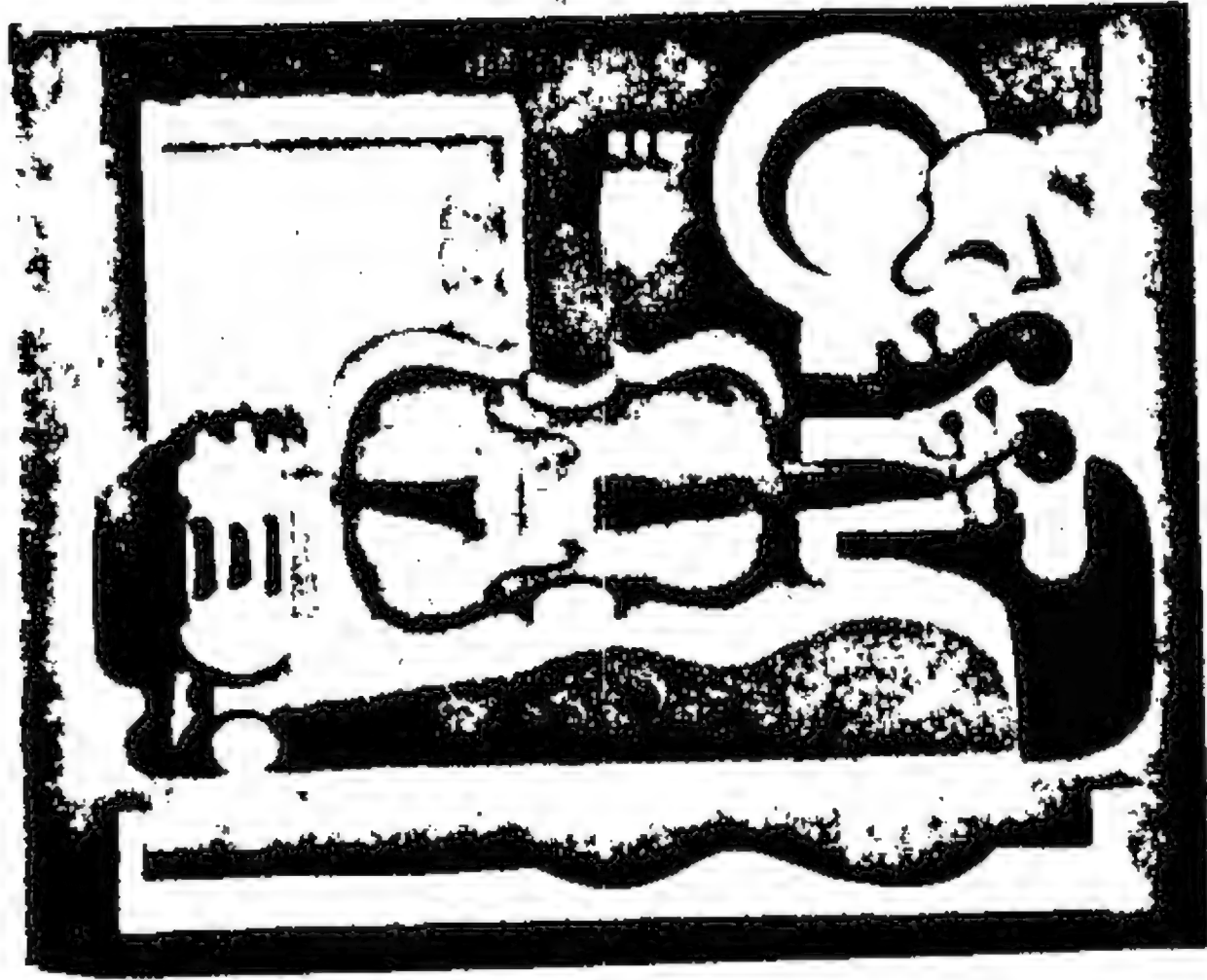
(١) لقد كان ضمن المذاهب الجمالية التي ظهرت في أعقاب الحركة الرومانسية ، اتجاه
جمال بلقب « مذهب اللعب » وذلك على اعتبار أن الفن إنما هو نوع من اللعب الذي من شأنه
التفيس من الطاقة المخترقة .

واقدا كان الرسم والتصوير من تاريخ ١٩١٨ إلى ١٩١٩ يطلق عليه اسم «جينيريه» نسبة إلى هذا الفنان الذى اتخذ طرازه المهارى فى بدء ظهوره صورة المتسلط ، الذى يدعو إلى اتجاه تصويرى يتخذ مبدأ جديداً يستند إلى الأرقام والأوضاع الهندسية . بيد أنه عندما أسس مذهب الروح الجديدة «L' Esprit Nouveau» فى عام ١٩٢٠ مع المصور أوزنفان «Ozenfant» كان هذا المذهب بمثابة حركة انتقالية أدت بهما إلى إبداع مذهب البيوريزم «Purism» (١) التجريدى . حيث كان هذا الاتجاه الأخير يهدف من الناحية الجوهرية إلى صيانة المذهب التكعيبى من الميول التى تنحدر نحو الأوضاع الزخرفية . . ومع ذلك فلم يكن كوربوزيه ممن يتجنبون فى إنتاجهم غنائية التعبير ، أو أنه من أولئك الذين يعملون على قمع مطالب أحاسيسهم الباطنية الغامضة . . فلقد بدأ فى عام ١٩٢٩ ظهور الوجوه الأدمية فى عمله الفنى الذى تقوم موضوعاته عادة على الطبيعة الصامتة . . إذ هى النوع الفنى الوحيد الذى شق فيه طريقه التصويرى إلى النهاية . . ومنذ ذلك الحين فصاعداً عمل على هجر الموضوعات الخيالية وانطلق فى مغامرته الفنية إلى ذلك الحد الذى يتخذ فيه بحماس وجرأة تلك الجلسات العارية ، والتكوينات التى تضم فى الأداء مجموعة من العناصر الفنية التى تستند فى التشكيل إلى الأوضاع الدرامية.

(١) إن الظاهرة المعجبة التى أنارت اهتمامى ولفتت نظرى فى حديث الكاتب لهذا المقال الذى يمثل ترجمة حياة الفنان فى «قاموس التصوير الحديث Dictionary of Modern Painting» من أن كوربوزيه كان يتعاشى الزول والانحدار فى فنه إلى الأوضاع الزخرفية أو أنه يحمى التكعيبية من الهبوط إلى ذلك المستوى الزخرفى . . ولا شك أن هذا رأى إنما يمثل رأى الفنان كوربوزيه نفسه . . وذلك فى الوقت الذى يمكننا القول الذى له صفة التأكيد ، بأن أعمال كوربوزيه نفسها لا تخرج عن كونها زخرفية الأسلوب ، بل وكذلك التكعيبية التى يخفى الفنان عليها الانحدار الزخرفى . . وأستطيع أن أذهب إلى أبعد من ذلك فأقول : بأن جمع المذاهب الفنية المعاصرة تتخذ فى الأداء أوضاعاً زخرفية الطابع ، وأن ذلك لا يضيرها ولا ينتقص من مكانتها ، طالما كان هذا الأسلوب الزخرفى يتخذ اتجاهها ابتكارياً يعبر عن شىء جديد مستحدث . .

(م ١٦ - الأسس التاريخية للفن التشكيل المعاصر)

ذلك أن كوربوزيه حين أراد الخلاص من اتجاهه التجريدى « البيوريزم » ، إنما كان خلاصه على النهج الذى سلك فيه ذلك الأسلوب الأرابيسك الساحر .. حيث كان اتجاهه نحو التنظيمات المسيرة ، التى تتفق مع طبيعة إنتاجه التصويرى الذى يتخذ صفات فن التصوير الخائلى ، الفرسكو ، من ناحية التشابه .. إذ ابتداء هذا الإنتاج يتخذ امتداداً ونمواً جريئاً فى أشكاله الفنية العامة التى تتلاءم مع أسلوب هذا التصوير .



شكل ٣٩ طبيعة سائلة للمصور المهندس المعمارى كوربوزيه

وفى عام ١٩٣٦ أنجز فى الاستوديو رسوماً للتأبستري فيما يتعلق بأعمال « الأوبيسون » ، وخلاصة القول أن الشاعر الإنسانية العميقة لسكوربوزيه كمهندس معمارى ، قد امتدت أبعادها عن طريق إحساسه كفنان مصور .

وإذا كان كوربوزيه قد أخضع انفعالاته الجمالية للقواعد ، فإن هذه القواعد لم تكن تلك التى تتعلق بالقوانين الرياضية ، ولكنها الشاعر الذاتية الجمالية للكائن الإنسانى .

أميدى أوزنفان "Amédée Ozenfant"

مقدمة عن شخصيته من الوجهتين الفكرية والفنية

لقد بدا لي قبل أن أرى بيانياً شاملاً للقارىء عن ترجمة حياة الفنان إميدى أوزنفان، أن أقدم له بكلمات تكشف عن اتجاهه الفنى وتعطى صورة أقرب إلى الحقيقة عن تصوراته من كلا الوجهتين الفكرية والفنية .

ذلك أن أوزنفان، إذ يعتبر أول من أعلن عن الأسس الجوهرية لبرنامج جماعة الفنانين التقدميين، فقد كان إلى جانب ذلك من ذوى النشاط الفذ، حيث لم يقف نشاطه عند ذلك الحد الذى قدم فيه أعمالاً من إنتاج فنى ومؤلفات فى باريس .. بل إنه بالإضافة إلى ذلك كان من الماهرين على نشر الثقافة الفنية التقدمية على أوسع نطاق .. حيث عمل على تأسيس مدرسة للفن بأمريكا فى نيويورك، كي ينقل إلى القارة الأمريكية مبادئ الفن الحديث المعاصر ومذاهبه .. ولم تكن جهوده فى سبيل الفن تتعلق بحسب فيما يختص باتجاهه التجريدى (الذى أطلق عليه اصطلاح "البوريزم" = Purisme، والذى يشير إلى ذلك التجريد الذى يقوم على أسس معمارية) بل إنه بالإضافة إلى ذلك أسس مدرسة لهذا الفن بباريس، وذودها بكثير من المراجع الفنية .. وكان من أبرز من تتلمذ عليها وتخرج منها ذلك المهندس الممارى الكبير، الذى كان يعرف أولاً باسم "جنيريه"، ثم اشتهر بعد ذلك باسم "جينيريه لوكوربوزيه"، حيث يحدثنا كاتب التراجم الفرنسى عن حياة الفنانين التقدميين وهو "ميشيل جورج ميشيل" فى كتابه : من عرفت من المصورين والمثاليين .. فيقول : إن من المجلات التى ظهرت عن هذه المدرسة والتى تتضمن أبحاثاً لـ "كوربوزيه"، إنما تكشف عن الهندسة المدنية "Urbanisme Géometrique" (١)

(١) إن كلمة المدنية هنا إنما نرى ما ينطق بالمدن من الوجهة الممارية .

ثم يستطرد : وعند اطلاعى عليها لأول وهلة أصابنى الدوار ، بصدد ذلك المستوى من الفن الرفيع الذى بلغته ... ومع ذلك فإن هذه المجالات تعد عظمة الفائدة إلى أقصى حد . كما أنها ممتلئة بالأبحاث التقدمية بما اشتملت روح وتفاسير ذات أهمية . مع تضمنها للعديد من الصور الفوتوغرافية التى تمثل متنوع الحضارات عبر القرون والعهود والبيئات فى الزمان والمكان . بما يظهر لنا ذلك المدى الذى تطورت فيه الفنون المعمارية خلال العصور حتى عصرنا الحاضر ..

وعندما قادت الظروف ، أوزنغان ، إلى نيويورك إذ أقام هناك فى ذلك الاستوديو الذى اتخذ فى شارع العشرين ، حيث أوجز لى فى وضوح ما حصر فيه بجمل آرائه عن الفن إذ يقول : إن الكائن الإنسانى فى حاجة ماسة إلى الاستقرار الذى يقوم على التوافق بين متطلبات الجسد والروح .. وهو من ثم يتخذ أشكالا معينة ذات روعة وجلال تتصل بالفن العظيم .. فعلى سبيل المثال : عندما ترى حصاة على شاطئ البحر فى شكل كروى مصقول ألا تنال إعجابك ؟ إن هذه الحصاة عندما يتشابه تكورها مع تلك الاستدارة الكاملة التى تبلغ حد الكمال فى روعة خطوطها وجمال تكوينها ، ألا تبعث مشاهدتها فى نفسك البهجة .. ؟ إن عملا ما من حيث تفاصيله وبجملة ، يجب أن لم يكن قد أخذ تكوينه الكامل ، أن يكون موحيا بتلك الأشكال التى سبق الحديث عنها .. إذ هى حينئذ تكون باعثة على المتعة ، وهذا هو شأن الفن وإليك بعض قطع أخرى من الحجارة ، أو حصوات من تلك التى تأخذ فى تكوينها الطبيعى شكلا زخرفيا عرضيا .. إنها بدون شك تكون ممتعة من حيث غرابة تكوينها فيما يديه شكلها العام من تأثير .. مع أنها ليست من الروعة كما هو شأن العمل الفنى العظيم ، الذى نشاهده فى ذلك الإنتاج الخالد الذى يتمثل فى كل من العمارة الإغريقية أو المصرية القديمة .. ولكن بما أن تلك الحمى

أو الأصداف قد عملت الطبيعة على صقلها في ذلك الشكل الأخاذ خلال
العصور .. فكذاك يكون حال العمل الفني المتكامل ، حيث يعتبر ما وصلنا
إليه قد انتقل من أجيال إلى أجيال ، حتى وصل إلينا .. وعلينا بعد ذلك إيصاله
إلى الأجيال القادمة .

إن هذه الحصى وتلك الأصداف قائمة وموجودة في العوالم .. ويعنى ذلك
أن في الذرة مثل ما في السديم ، من تلك الحركة التي تأخذ في سيرها وضعاً
حلزونياً .. ذلك أن أصغر نجم يعتبر أكبر حجماً بمليارات الأضعاف من
طالما الذي نعيش فيه .. إلى أنجه إلى البحث بعيداً جداً عن كل من البعدين
اللذين يسمى أحدهما بالزمان ، والآخر بالمكان ، فيما يتصل بالعمل الذي
أقوم به في هذا الرسم .. وليس في هذا الأمر ما يمكن إنكاره .
ثم يحدثنا الكاتب فيقول :

« إن أوزنفان ، قد رسم تصميماً على الورق الأبيض ، حيث يتضمن هذا التصميم
خطوطاً إيقاعية متشابكة ومتلازمة في التفاصيل المكونة للشكل العام .. كما أنها
منسجمة فيما تبديه من تأثير ، حيث تمثل موضوع « الأمومة Maternité »
وإن شخصاً ما إذ يكون غريباً على ذلك الجو الفني قد لا يجد أمام ناظره ما هو
أكثر سهولة من تحت رأس خرافى مشوّه وبدون شعر ، وذراعان ملتفان
كقطعتان من الخشب المنحوت ، وأصابع تنشعب منها كما تنشعب الفروع
من أصل الشجرة . غير أنه ينعدم فيه وجود ذلك التأثير اللا شعورى الذى
يبحث على الارتياح عند تأمل هذه الخطوط .. »

يبد أن أحداً من الفنانين المعاصرين قد يصرخ قائلاً : إن أوزنفان
قد جاوز الحدود الأرضية ، بينما هو ينطلق إلى ذلك العالم الميتافيزيقى (لما وراء
الطبيعة) حيث يكون الشمول والخلود .. !

نعم لقد قال أوزنفان ببساطة بينما هو يتسم : إذا كنت مخدوعاً فإن
هذه الورقة (يعنى ما عليها من عمل فنى فيما قام به من رسم) تصلح لأن تضعها
في سلة المهملات كشئ تافه ، وإلا فإنها خالدة .. !!



شكل ٤٠ تكوين هندسي ماون للمصور « أوزنفان »

ترجمة لحياة إيميدى أوزنفان « Amédée Ozenfant »

لأنه المصور الفرنسي الذى ولد فى عام ١٨٨٦ فى سان كوانتان ، بعد دراسة كلاسيكية فى إسبانيا .. حيث بعد عودته إلى سان كوانتان التحق بمدرسة للفن ، وفيها تعلم الرسم عن طريق النقل (صورة طبق الأصل) بالباستيل من أعمال الفنان لاتور ، Latour ، وما يذكّر أنه كان يستخدم فى ألوان السماء الأزرق ، وكذا فى لحم الجسد ألوانا محايدة ، إذ يعمل على زيادة توضيحها بطبقات لونية أكثر محايدة أيضاً .. وكان على الفنان أن يذكّر هذا الدرس الذى تقوم مبادئه على : أنه يبدأ التصوير عندما تتلاشى الظواهر ، ومن ثم تأخذ الأوهام والتصورات طريقها .

أما فى المدة من عام ١٩١٥ إلى عام ١٩١٧ نرى أن الفنان اختلف فيها آثار

طريق مبادئ التجريد في مجلته المسماة: *L'Elan* ، حيث في عام ١٩١٣ تقابل مع شارل إدوار جينيريه *Charles Edouard Jeanneret* ، الذى لقب فيما بعد باسم كوربوزيه *Corbusier* ، وأصبح زميلاً مساهماً معه في حركته الفنية .. تم يأتى عام ١٩١٩ حيث نشر ا معاً بياناً *Manifesto* ، عن مذهبهما التجريدى ، البيوريزم *Purism* ، فيما بعد التكميلية. وفي الوقت الذى اتخذ أوزنفان في تصويره اتجاهها يقوم في تكوينه على تسيط الأشكال بحيث يكون التنظيم الفنى فيها تبعاً لمجموعة المبادئ الحازمة ، التى تتجنب السهولة في الأداء الفنى ، كما أنها تعمل على تقوية الخيلة ، حين يبلغ الاجتهاد أقصاه .. بينما كان جوان جري *Juan Gris* ، في نفس ذلك العهد ينطلق من التجريد إلى حيز التجسيم .

وإذا كان ابتداء أوزنفان من أشياء واقعية ، حيث ينتهى بها إلى التجريد مع العمل على حذف كل ما هو عرضى ومتغير في هذه الأشياء ، حتى تكون بمثابة للثبات والاستقرار .

فان أروع قواعد التجريد لديه في هذا التنظيم كثيراً ما كانت تقارن بأعمال الموسيقى ج . سباستيان باخ *J. S. Bach* ، من حيث القطع الموسيقية التى يبدو فيها الإيقاع القائم على التتابع المتكرر للحن المسمى *Fugue* ، وكان من الطبيعي أن تكون هنالك لوحات معينة من إنتاج أوزنفان تحمل اسم *Fugue* ، أو وتر القوس *Chord* ، ومن عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٢٥ قام كل من أوزنفان وجينيريه بتحرير مجلتهما المسماة الروح الجديدة *Esprit Nouveau* ، حيث أتاحا للفنانين من ذوى الجرأة والإقدام والميول المتنوعة ، أن يعبروا عن أنفسهم في التصوير المعاصر . ومن عام ١٩٢٥ إلى ١٩٢٨ اتجه كل نشاط أوزنفان إلى تحديد أساليب الزخارف الحائطية ، ويعتبر من أبرز أعماله في هذا المجال الفنى لتلك الفترة ، ذلك

التكوين الفني الكبير لمتحف الفن الحديث بباريس .. كما أنجز موضوع
الأربع سباق ، وفي عام ١٩٢٨ نشر عدة موضوعات عن الفن بشأن : ١ - اللوحة
المتوازنة في الفن الحديث .. ٢ - بناء الروح الجديدة .. التي تعتبر الآن ذات
طابع كلاسيكي بالنسبة للفن المعاصر . وقد تم طبع هذه المنشورات عدة مرات
وبلغات مختلفة .. وفي عام ١٩٣١ ابتدأ عمله في تكوينه الفني الضخم ، الذي
أطلق عليه اسم « الحياة » ، ذلك الذي يتضمن أكثر من مائة شخص في بنائه
التكويني الذي نستند إلى الأوضاع التجريدية في تكوينات موسيقية تنطوي
على غنائية الإبداع والتكوين الفني .. ولقد ظل يعمل بعدها نحو سبع
سنين ، ولا زالت كل هذه الأعمال قائمة الآن بمتحف بباريس للفن الحديث
ومن عام ١٩٣٥ إلى ١٩٣٨ نشر موضوعاً عنوانه « رحلة خلال الحياة » ..
أما من عام ١٩٣١ إلى ١٩٣٤ فقد نشر سجلاً دورياً في هذه الفترة دون فيه
جميع الأحداث التي مرت به ، سواء كانت عامة أم شخصية .. مما كان له
صدى في دفع عجلة العمل الفني نحو التقدم .. ثم نجد بعد ذلك أنه منذ عام ١٩٣٨
استقر أوزنمان في نيويورك ، حيث أسس هناك مدرسة للفنون الجميلة ،
كما عمل على نشر نظريته الفنية ، التي أطلق عليها اصطلاح « ما قبل الأشكال »
« Pre Formes » ، حيث بذل جهد طاقته في أن يوضح : بأن الأعمال العظيمة
مثل كل الحقائق قائمة جذورها بالضرورة في اللاوعي الإنساني ، قبل أن
يكشف عنها المبدع المبتكر .. بينما كانت أعماله من قبل في تكويناتها الهامة
لموضوع « الحياة » ، محكومة بالاقتصاد على قدر الإمكان في الوسائط المعينة ،
ويمكن القول ، بأن الفنان قد بذل من أجل فنه الكثير ، وهو بصدد ذلك يقول
« يجب أن تعطى الشيء الكثير حتى يراك الناس » ، وفي الواقع أن أعماله
الآخيرة « الحديثة » ، قد تبدو عن بعد في غاية من البساطة بينما تكشف عن
قرب الكثير من التفاصيل الفنية .

التصوير الميتافيزيقي (لما وراء الطبيعة)

إن الحديث عن الميتافيزيقية في الفن المعاصر قد لا يكتفى فيه بهذا المقال المحدود ، بل قد يتطلب الأمر فيه كتاباً ضخماً ، وذلك بالنظر لأهمية هذا المبدأ الميتافيزيقي ، سواء من الوجهة التاريخية التي تتعلق بالتطورات التي مرت بها الأبحاث الجمالية في هذا السيل ، (تلك التي طرقها الفلاسفة منذ العهود اليونانية في القرن الخامس ق م . وخاصة أفلاطون ونقده للإنتاج الفني في عصره .. لأنه يعبر تبعاً لوجهة نظره عن عالم الظواهر حسبما جاء في جمهوريته) ، أو كما امتد البحث في هذا الاتجاه لدى فلاسفة الألمان في القرن الثامن عشر ، وعلى رأسهم الفيلسوف « كانويل كانت » ، أو لما لهذا المبدأ الميتافيزيقي من شأن في المذاهب الفنية المعاصرة ، باعتباره الأساس الهام الذي تستند إليه نظريات هذه المذاهب في التشكيل الفني الحديث ، الذي يستمد من هذا المبدأ وجوده ، للوصول إلى الشكل الجوهرى الذى هو قوام العمل الفني المعاصر .. وذلك بالنظر إلى أن المبدأ الميتافيزيقي (لما وراء الطبيعة) هو المبدأ الوحيد أو بعبارة أخرى ، القيمة الفريدة التي ظلت باقية في نظر الفنانين التقدميين ، بعد أن انهار صرح القيم في مذاهبهم الحديثة .. لأنها من حيث وجهة نظرهم تقف حجر عثرة أمام انطلاق الحركة الفنية ، وسداً منيعاً في طريق هذه المذاهب .

وإذا اعتبر الفنان المصور جورجو كيريكو ، Giorgio Chirico ، (١) في

(١) الفنان جورجو كيريكو هو المصور الإيطالى الذى ولد بمدينة فولوس « Volos » ببلاد اليونان عام ١٨٩٨ من أب إيطالى من مواطنى مدينة باليرمو بصقلية ، حيث درس بأثينا في مدرسة البوليتيكنيك ، كلا من الهندسة المعمارية والتصوير ، ثم كرس نفسه بعد ذلك لفن التصوير .. إذ تنقل في مختلف البلاد الأوروبية في سبيل هذه الغاية .. ففى مدينة ميونخ بألمانيا اجتذبه أعمال الفنانين الرومانسيين عام ١٩٠٦ ، وفى تورينو بإيطاليا أعجب بالهندسة المعمارية ، وما نتج به من تماثيل وانتقل منها إلى فلورنس حيث أنتج فيها أول أعماله الميتافيزيقية =

طليعة المصورين الميتافيزيقيين ، وهم من القلة والندرة إذا كان الأمر متعلقاً بالميتافيزيقية كذهب قائم بذاته ، كما هو شأنها في إنتاج كارلو كارا .. فإن الميتافيزيقية التشكيلية قد تكون أوسع نطاقاً ، إذا اعتبرنا أن الفن المعاصر يقوم من الوجهة الرئيسية على التعبير عن المطلق كي يكون مشاهداً .. حيث العمل على إبراز الفكرة الجوهرية المعبرة عن الحقيقة الخالدة في الأشياء (كما أشار إليها أفلاطون) دون الاهتمام بصورها الظاهرية ، سواء كان الأمر متعلقاً بالكائنات الطبيعية التي هي من إبداع الخالق تبارك وتعالى .. أو من الأشياء الأخرى التي هي من ابتدعات الإنسان .. إذ أن الأمر هنا إنما يتعلق بمضمون الأشياء ، الذي يتمثل في الحقائق والمعاني الخالدة المستقرة وراء مظاهرها القابلة للتحويل والزوال .

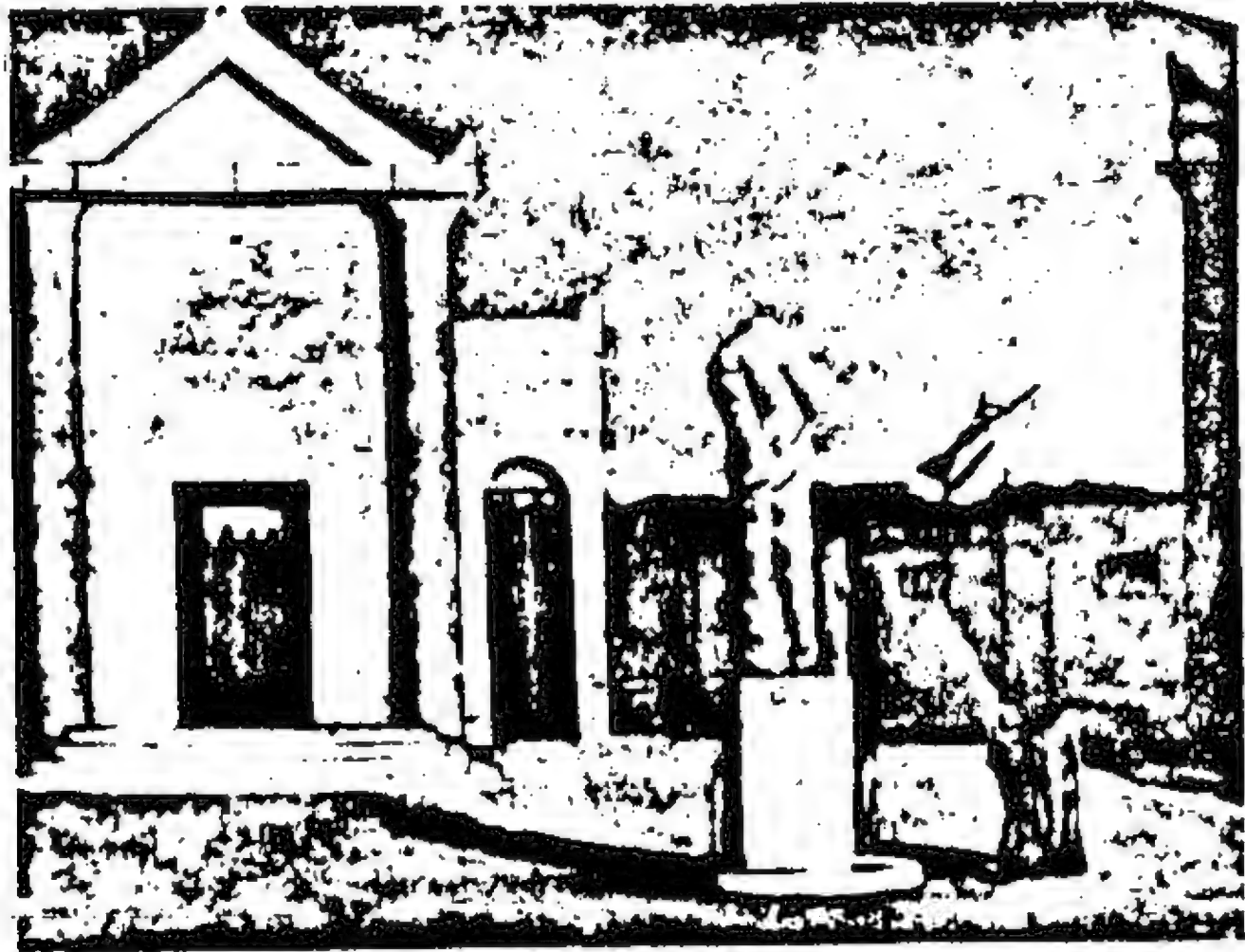
ولقد كانت نشأة التشكيل الميتافيزيقي كذهب في باريس فيما بين عام ١٩١٠ ، ١٩١٥ واتخذ من حيث المبدأ ذلك الاتجاه المضاد للحركة المستقبلية Futurist Dynamism ، ولما كان الفنان « كيريكو » قد عاش حياته متطلعاً بشوق وحب عميق للآثار التاريخية ، كما كان يعطى لما يشاهده في أحلامه أهمية كبيرة بالنسبة لما يكون لها من صدى في العمل الفني .. فإنه استطاع بحسه العميق أن يكشف الغموض عن الخيالات والأشباح المقتنعة فيما يراه من حوله ويستبطن أسرارها .. ذلك لأن ما يراه من صور الناس والأشياء والأحداث ، إنما هي مظاهر تخفي وراءها الكثير من الحقائق التي تتطلب بصيرة نفاذه للوصول إليها فيما وراء تلك الأقنعة والظواهر .. وإن هذه الحاسة إنما هي شيمة القلائل من الفلاسفة والعلماء والفنانين ، الذين استطاعوا عن

== مثل: لغزماء الخريف ، وفي عام ١٩١١ وصل إلى باريس مجموعة من لوحاته أطلق عليها العديد من ألقابه وأحاجه الرمزية حيث عرضها في صالون الخريف ، ثم عرض بعد ذلك في صالون المستقبلين أعمالاً استوحاها من مونبارناس في باريس ، وهي اللوحات التي كان لها ذكر لدى كل من بيكاسو وأبوللير ، وقد توثقت صلته بالأخيه الذي امتدحه بقوله « إنه أكثر المصورين إدهاشاً في زمنه » .

طريقها أن يدركوا القوانين والحقائق المنظمة لعوالم الكون وحياة الناس.. ولعل كيريكو كانت لديه هذه الحاسة المستبطنة ، التي قد نرى لها صدى فيما أنتجه وفيما دونه بقلمه حين قال : أن المسيرة التي تحرك الموكب الدولي للمصورين الحديثين ، قد تخللها اضطراب غبي ، يقوم على أوضاع اصطلاحية عقيمة المنهج.. إنني أنا وحدي في مقرى الفن (الاستوديو) المقيم بمونتبارناس قد بدأت ألقى شعاعاً ضئيلاً من الضوء ، يمثل أول علامة لفن يعتبر أكثر اكتمالاً وأعمق غوراً وأشد تعقيداً . بل هو بالأحرى أكثر مينا فيزيقية .. ١٠٠

إن كيريكو كان في خلال إقامته بميونخ قد قرأ عن آراء الفلاسفة الألمان من نيتشه وشوبنهاور وفينينجر ، Weininger ، حيث يقول أوتو فيننجر : إن قوس الدائرة قد يعتبر من الوجهة الزخرفية جميلاً ، لأنه أقدر على الاكتمال جمالاً ، ذلك لأنه لا زال يخفى مكاناً للتخيل .

وفي تورينو منذ القرن الثامن عشر كانت هنالك (البواكي) الباكيات المحملة على عمد ، وكذا الممرات ذات العقود ، مما يدل على أن كيريكو عند مشاهدتها قد تذكر آراء فيننجر.. وإن شوبنهاور كان يبحث مواطنيه لآعلى أنهم



شكل ٤٤ لغز مساء الخريف للصورة كيريكو

يصنعون تماثيلا لمواطنيهم الأفذاذ على عمد أو قواعد مرتفعة ، بل الأخرى على قواعد منخفضة ، كما هو الحال في إيطاليا . حيث يستطيع المشاهدون أثناء عبورهم فيما بين هذه النصب أن يكونوا على مستوى مرتفعاتها ، كي يتاح لهم مشاهدتها جيداً . إن التصوير الميتافيزيقي ربما ينقصه عنصر جوهري من حيث مذهبه الجمالي إذا كان المانيكان لم يكن قائماً في لوحات كيريكو المعروفة .. ذلك أن فكرة المانيكان قد أوحيت إليه من قصيدة لشقيقة البرتو ، الذي لم يكن شاعراً فحسب ، بل كان مصوراً وموسيقياً كذلك .. وإن موضوعية التصوير الميتافيزيقي لا يمكن وصفها بأحسن مما ذكر في تلك الجملة التي قالها كيريكو نفسه : نحن الذين ندرك رموز الأبجدية الميتافيزيقية ، نعرف أي سرور وأي حزن يكون مبعثه تلك البواكي القائمة في ركن من الطريق بجوانبها ، وما يستقر وراءها من غرف .. أو ما قد يكون بداخل صندوق ، وفي هذا الاتجاه قد استفاد كيريكو من التكميلية على الأقل فيما يشير إلى الألوان والتكوينات المستعملة فيها ، تلك التي كان يستخدمها كل من بيكاسو وبراك .

وقد أصبحت الميتافيزيقية أكثر حرية وإيقاعية في التكوين ، على النحو الذي يشاهد في إنتاجه لعام ١٩١٢ ، وبرغم أن التصوير الميتافيزيقي كان قد ولد بباريس ، إلا أنه قد وصل إلى إيطاليا في « فرارا » خلال الحرب العالمية الأولى ، ليس كحركة فنية كما هو الأمر في الحركة المستقبلية الإيطالية .. ولكن كمدرسة تستخدم المانيكان في أوضاعها ومبادئها الفنية كـ « سافينيو » كما كان لدعوة كل من كيريكو وسافينيو « Savinio » إلى « روما » في الاتجاه الفني الإيطالي الحديث .. وكان أول أثر للفنان « نيريكو » على بعض الفنانين في إيطاليا يمثل في الفنان كارلو

كارّا Carlo Carra ، الذى كان جندياً بارزاً من جنود « الفوتوريزم » ،
المستقبلية فيما سبق ، حيث بأسلوب أقل خيالاً ، قام كارّا بتصوير نفس
الأشياء التى كان يعالجها كيريكو فى موضوعات لوحاته . سواء من استخدام
المانيكان أو الأسماك النحاسية وغيرها من النماذج ، حيث وضعهم فى الأبعاد
المنظورية الثلاثة ، وذلك هو الاتجاه الذى استلهم منه كيريكو الجو المثالى
لجيوتو ، سواء من حيث الشكل ، أو اللون .. وهكذا أصبحت الإشارات
والعلامات فى إنتاج كارّا ميتافيزيقية ، شأنها فى ذلك شأن ما ينتجه كيريكو .
وبينما كان كارّا يرى أن تصورات الفنانين يجب أن تعبر عن نفسها من خلال
الخطوط والألوان .. بينما اكتشفت من خلال العلاقات التشكيلية كلا من
الأضواء والظلال والإملاء والفراغ .. وبإيجاز يمكن القول بأن كارّا استخدم
لغة التصوير دون تلك اللغة التى يستعملها شاعر مثل كيريكو .. ورغم أن
(لوحاته) كانت أقل اجتذاباً ، ولكنها مع ذلك كانت أكثر مدهاة
للتأمل من حيث العمق والغور عما هو الحال فى أعمال زميله كيريكو .. ومن
هنا كان لها صداها وتأثيرها القوى على الاتجاهات السيريالية .. بينما يقول
عنها « سافينيو » ، من حيث تضامه بالأبحاث النظرية الميتافيزيقية فى التصوير
« بأنها تمثيل كامل للضرورات الروحية ضمن قوة الحدود التشكيلية للتعبير
عن الجانب العطنى للأشياء من الوجهة التهامية ، التى تتخذ اتجاهها مضاداً
للأشياء العادية ، والسخرية بها .. حيث يتمثل ذلك فى اصطلاح ثالث أضافه
كارّا وهو كلمة السخرية « Irony » ، التى استعملها كيريكو بأسلوب المفكر المتأمل ..
وإذا كان كارّا قد عمل على إلباس المانيكان ، فلربما يكون قد اتخذ ذلك
بطريقة لا شعورية ، حيث أنه لم يكتف بذلك ، بل وضع فى يديه مضرب
التنس وكراته بالإضافة إلى ذلك ، إذ يقول : « إننا نحن المصورون الميتافيزيقيون ،
إنما نعمل للإبقاء على الحقيقة . وهو إذ يناظر كيريكو فى هذا السبيل ، حيث
يستطرد : « وإن المصور الذى يبدو لنا موضعاً للحقيقة بالفعل فى إنتاجه ،

إنما هو جورجو موراندى « Giorgio Morandi » ، فهو حين يتخذ ذلك المثلث الميتافيزيقى فى التصوير ، إنما يبرزه فى أسى صورة للصفاء التعبيرى ، كما أنه عن طريق استخدام طبقات لونية ثلاث ، ومع القليل من الخطوط المبسطة ، استطاع جورجو موراندى بذلك العمل على ابتداع الغموض ، حسبما سلم بذلك كيريكو نفسه . عندما دون فى مقاله عن القيم التشكيلية « Valori Plastici » فى مجلة الفن الميتافيزيقى ، التى يحررها « ماريو بروليو » ، Mario Broglio ، أنه يرى بعين الرجل المؤمن ، وإن الإطار التصورى للأشياء قد عمل على نهضة المجال لتمثيل الأشياء فى صورة من الثبات . . . ذلك لأن انعدام الحركة يبدو له ممثلاً للوضع الرائع الذى يتخذ ذلك التأثير الخالد . . . ، إن التصوير الميتافيزيقى لم يدم طويلاً حتى بداية الحرب العالمية الأولى . وسبب ذلك أن كثيراً من المشاكل والمعاضلات الجديدة ، قد جابهت الفنانين الميتافيزيقيين ، ورغم ذلك فإن هذا المذهب قد يعد من أحد الينابيع الهامة فى فن التصوير للقرن العشرين .

بيد أن سقوط هذه الحركة الفنية بعد ذلك ، إنما كان نتيجة للدقة الزائدة فى الرسم مع غموض الهدف . . . فالخطوط والأوضاع المنظورية من الكثرة فى كل اتجاه . وحيث الأجسام لا تتكون أكثر من ما يمكن خشي . . . وإن هذه الحركة الفنية رغم أن كيريكو كان هو مبدعها ، إلا أنه هاجمها بعد ذلك واتخذ طريقاً آخر مضاداً لها . . . كما أن موراندى قد أصبح يفضل الآن على تلك الحركة ذلك الاتجاه الذى يستمد من الطبيعة والعالم المرنى .

تعليق وتحليل بصدد الأداء الميتافيزيقي

إذا كان مبتدعو هذا الاتجاه الميتافيزيقي التشكيلي ، قد ساروا فيه شوطاً ثم تخلفوا عنه وتركوه بعد ذلك ، فليس الخطأ في ذات الاتجاه ، نظراً لأنه يعتبر بمثابة الذروة التي يمكن للباحثين الجادين في الفن التشكيلي المعاصر أن يبلغوها.. ويبدو في أغلب الاحتمالات أن توقف جماعة الميتافيزيقيين التشكيليين عن الإنتاج في هذا الاتجاه ، كان نتيجة لما صادفهم من عقبات في هذا السبيل.. ذلك لأن الأمر لم يكن من السهولة بمكان.. بل هو يتطلب الكثير من الجهد الفكري قبل المجهود الأدائي الذي يتطلبه العمل الفني الميتافيزيقي ، وذلك من أجل الحصول على الموضوعات التي تعطى ذلك التأثير الذي يهدف إليه هذا الطراز من الفن .

وإننا إذ نستعرض تلك المحاولات التي قام بها كل من « كيريكو ، كارا ، موراندي ، حيث تقدم صوراً رمزية ذات أبعاد جوهرية متباينة التأثير ، بحسب تلك النماذج التي قام عليها تكوين الإنتاج الفني لسكل منهم .. فن نستطيع مع ذلك أن نجد في أعمال جورجو كيريكو ، تلك المحاولة الناجحة التي تصور لنا في لوحاته بعض العناصر ذات الألفاظ الغامضة التي توحى للمشاهد المتأمل بشتى الإيحاءات التي تخلق به في أفق غريبة بعيدة عن عالم الواقع الذي يعيش فيه .. حيث يمكن القول بأن الفنان كيريكو استطاع بهذه الأعمال الفنية الوقوف على أعتاب الميتافيزيقية التي يبغي الوصول إليها من خلال تلك التكوينات الفنية الموحية بذلك الصمت الرهيب ، حسبما هو ممثل في لوحته « الصمت » والذي يحس به المشاهد الذي تسمح له ثقافته الفنية أن يستوعب أمثال هذه اللوحات . إذ يرى في بعضها تلك الصور العقلية ، التي ترتفع به عن الإحساس بالزمان والمكان ، اللذان يمكن قياسهما عن طريق الحس ، حيث قام الفنان بعمل محاولة في هذا السبيل تتخذ اتجاهها مضاداً لذلك النوع السابق من وجهة الإحساس بالزمان .. حسبما نلمس ذلك في صورة أخرى من



« مقل الطفل للمصور جورج كيريكو »

(شكل ٦٠)

انتاجه ، وذلك لأن كيريكو قد استخدم في تكوين لوحاته عناصر فنية متنوعة ، سواء كانت من بقايا أثرية لبعض التماثيل الإغريقية ، أو من الأشخاص (على أن لا يزيد عددهم في اللوحة عن واحد أو اثنين) الذين يقفون في صمت مطبق بجوار بعض المباني التي تغطي ذلك التأثير الجنائزي للمقابر ، كتلك التي نشاهدها في اللوحة التي سماها « لغز الوصول » ، حيث يتلاشى الإحساس بالزمان والمكان على النحو الذي سبق ذكره ، كما نجد أمثال هذه الألفاظ في كثير من لوحاته التي لها نوعية هذا الطراز .. وكما هو الحال في لوحته التي عنوانها « لغز مساء الخريف » ، التي تجمع في شكلها العام نماذج من تماثيل أثرى محطم على قاعدته ، إلى جوار بعض المباني ذات الطابع الكنسي أو الجنائزي .. أو كما نلاحظ ذلك الغموض في لوحة أخرى بعنوان « لغز

الزمن، بيد أننا في هذه اللوحة التي يتخذ تكوينها شكل بناء يقوم على دواكي،
إذ نجد في الجزء العلوى من هذا البناء وقد أقيمت ساعة الزمن .. بينما
يقف إنسان صغير الحجم جداً بالنسبة للبناء المجاور له ، وكأنه فى وقفته هذه
ينتظر انتظاراً أبدياً لغاية غامضة ١ .

ولم تكن جهود كيريكو فى تنوع إنتاجه لنقف عند هذا الحد فحسب ، بل
إنه اتخذ إلى جانب ذلك تكوينات من الأشكال والآلات الهندسية ، كما
استخدم كذلك المانيكان الخشبي الذى يعتبر من إحدى السمات الهامة لهذه
الحركة الفنية .. حيث نجد مثالا لذلك يجمع الفنان فى تكوينه بين أشكال
وآلات هندسية ، وبين ذلك المانيكان فى اللوحة التى سماها « النسبة الزائفة »
ولعله اتخذ هذا العنوان كى يوحى للمشاهد بأن مقاييسنا التى تتعلق بعالم الفواهر
تعتبر من المقاييس الخاطئة بالنسبة لعالم الحقائق .

أما بصدد الأعمال الفنية التى قام بها زملاؤه أمثال : كارّا ، موراندى ..
فإنها فى مجموعها لا تخرج عن كونها نماذج من الطبيعة الصامتة ، كالتى استعملها
موراندى فى إنتاجه .. أو باستخدام المانيكان على نحو ما نلاحظ فى أعمال
كارلو كارّا ، سواء كان هذا المانيكان الخشبي عارياً أو مكسيّاً ، رغم
محاولات جورجو موراندى فى تبسيط الألوان مع الإجابة فى الأداء ،
والانسجام فى التأثير العام ، كما نشاهده فى لوحته التى بعنوان « طبيعة صامتة »
حيث يبدو فيها جمال التكوين الهندسى لمجموعة من النماذج الخشبية ،
وزجاجات وصفحة مطوية ، وإلى جوارها قطعة خبز على قاعدته خشبية .. وقد
صيغت جميعها بأسلوب رائع التنسيق ، ولكنها مع ذلك لا توحى
بتلك الميتافيزيقية فى صورتها العميقة لما وراء الطبيعة .. ١ ولربما كانت أعمال
زميله « كارّا » رغم ما يبدو فيها من نقص فى تناسق تكوين الشكل العام ، كما يبدو
ذلك فى لوحته التى بعنوان « مانيكان » ، إلا أنها مع ذلك تبدو أعمق من
حيث المضمون الذى تهدف إليه .. إذ نرى فى هذه اللوحة صورة
لمانيكان خشبي مرسوماً بالفحم أو القلم الرصاص ، فى وضع الشخص الجالس
(م ١٧ — الفن التشكيل)

والمسترخى ، وتمثل فى أجزائه قطاعات متباينة الأوضاع ، وإلى جواره مكعب صغير منقط تنقيطاً عديداً يتخذ صورة « الزهر » الذى يرمز للنصيب .
ويبدو لى أن هذه المحاولات المتباينة فى تكويناتها وتأثيراتها وما تركته فى نفسى من انطباع ، لم تكن بعد من المحاولات الناضجة التى تتطلبها الميتافيزيقية التشكيلية ، من الموضوعات الفلسفية التى تشمر المشاهد حقاً بأن وراء الأشكال والنماذج مضمونا لحقيقة ما ، ذات أبعاد عميقة تشير تأملات المشاهد ، وتوحى إليه بمعنى معيناً أو بمعان شتى ..! ومع ذلك فإنى أرى أن محاولات كيريكو بوجه خاص ، كانت ولا شك بدايه طيبة فى هذا السبيل ، لأنها هيات المجال أمام المذهب السيربالى كى يشق طريقه فى اتجاهاته الرمزية الموحية بالتعبير عن مكبوتات اللاشعور الغامضة .. كما أن هذه المحاولات بالنسبة للفن الميتافيزيقى الذى ينطوى على مضمون فلسفى ، قد تركت الباب مفتوحاً لذوى المواهب والجهود الجادة التى يمكن أن تأتى بالنتائج المرجوة ، ولو أن ذلك يحتاج من الفنان إلى تعميق معارفه واتساع أفقه الثقافى فى الناحية الفكرية ، التى تتضمن الجوانب العلمية والفلسفية والأدبية التى هى المنجم الزاخر الذى يمكن للفنان التقدمى (المتطلع إلى بلوغ الذروة من الفن المعاصر) أن يستمد منه شتى الموضوعات ، ويستوحى منه جواهر الحقائق وروائع المعانى الخالدة ، التى تتيح لهذا الاتجاه الفنى أن يأخذ طريقه الصحيح .. ولعل الجانب الضعيف فى بعض تطبيقات أولئك الفنانين الذين سبق ذكرهم فى هذا الاتجاه ، وهى التطبيقات التى استخدمت فيها أشكال (من البسكويت) إذ أنها تثير شبهة الجماهير ويتحلب لها لعابهم ..! ولكنهما مع ذلك لا توحى إلى عقولهم بشيء ما من الناحية التأملية ، التى يهدف لها هذا الطراز من الفن ..! إلا أنه يمكن القول بالرغم من كل هذه النقائص ، أنه كان لهؤلاء الرواد الفضل فى التمهيد لهذا الاتجاه ، الذى هو أسى ما اتجهت إليه المذاهب الفنية تصويراً وتفكيراً .. مما سيتيح لمن سيخلفهم على الطريق ، السعى للوصول بهذا الاتجاه الفنى الميتافيزيقى إلى أبعاده الحقيقية التى يتطلبها الإنتاج الفنى السليم ..

السمات الفنية الخاصة لأعمال الفنانين

مارك شجال - بول كلى - لوسيان لا فوج

قد يكون من إحدى الجوانب الهامة للفن المعاصر ، التعرف على أعمال بعض الفنانين الذين اتخذوا لأنفسهم اتجاهات فنية يختلف في نوعية طرازه وأوضاعه الفنية ، عن المؤلف في الطرز المذهبية الأخرى باتجاهاتها التقديمية.. وفي سبيل هذه الغاية أقدم بعض الشروح والإيضاحات عن لوحات الفنانين المذكورين أعلاه ، مع تحديد السمات والمميزات التي تعطى للمقارىء صورة صادقة عنهم ، حيث أبدأ حديثي عن الفنان المصور مارك شجال « Marc chagall » الذى تتميز أعماله بتصوراته المتنوعة والغريبة في طابعها الشاذ غير المؤلف .. حيث عن هذا المصور الروسى الأصل ، الذى هاجر إلى باريس عام ١٩١٠ وسلك طريق الفنانين التقدميين ، يحدثنا الكاتب رينيه شوب - René Schwob - فيذكر لنا رأى الفنان شجال عن باريس والحركة التقديمية فيها فيقول : « إن باريس تعتبر المدرسة الحقيقية بالنسبة لفننه وحياته .. » ثم يستطرد الكاتب محدثا عن فننه فيقول « بأنه من ذلك النوع الحير ، حتى إلى ذلك الحد الذى يثير غضب المشاهد الذى يرى في اتجاهه الفنى بأنه يمثل ميولا تخريبية .. ذلك لأنه غير عادى في جميع تصوراته ، تلك التى يتحتم معها تمييزها عن أعمال كل من « بيكاسو وماتيس » .. ثم يكشف لنا المؤلف عن النواحي الأساسية في هذا التمييز من حيث وجهة نظره فيقول : « إن كلا من بيكاسو وماتيس ، يتخذان اتجاهات فنية قد تكون ذات طابع فكري ، ولكنها مع ذلك ليست من ذلك الطراز الذى يعالج الجوانب الإنسانية .. بينما نرى أن أعمال « شجال » ، إذ تنقسم بذلك الطابع الذى يعبر عن النوع الإنسانى (الذى تتمثل فيه حياة الشعب الروسى) فذلك لأنه يصور من قلبه .. وأن تصويره مع ذلك ينقسم بطابع غنائى .. حيث أن أعماله الفنية تتطابق مع

الأعمال الشعرية .. والفنان من هذه الوجهة لا يخشى أن تدعى أعماله بأنها أدبية . كما يحدثنا كاتب آخر وهو المؤلف الفرنسي ، جوستاف كوكيو ، عن مارك شجال من زاوية أخرى في كتابه ، مكتبة الفن عن التكيفية والمستقبلية والرجعية فيقول ، أنه فنان غير عادي في خياله وجاذبية ألوانه .. ولديه من الجرأة والإقدام ما يمكنه من إنتاج وفير ، سواء فيما يتعلق برسم وتصوير الأساطير الروسية .. أو ما يتصل بتصورات أحلامه ، التي هي في حد ذاتها أكثر تطرفاً .. بل وحتى صوراً من هلوساته المروعة التي تعتبر أكثر غرابة وأمعن في التطرف ، حيث لا يوجد لدى شجال أى نوع من الاتزان .. إنك إذا تجولت بين مختلف صور إنتاجه ، فإنك أنا تكون قلقاً مضطرباً ، أو مستمتعاً أنا آخر .. حيث يمضى الفنان بك بين لوحاته التي تعبر بصورة عامة عن حالات من القلق والاضطراب وانشغال البال .. أو أنها تمثل ما في أعماقه من غابات موحشة ، ومن ثم نرى أن خيالات وتصورات الفنانين الآخرين تعتبر ذات نزعات على جانب من البساطة في تقلباتها ، إذا ما قارناها بالمبتدعات الدالة على العبقرية التي تبدو في لوحات ذلك المصور الخطير ..

تعليق على أعمال الفنان شجال وآراء النقاد فيها

إن ما جاء في ذلك النقد الذي قدمه كاتبان معروفان عن حياة مارك شجال ، وأعماله ، من حيث الإشادة بالفنان إلى ذلك الحد الذي يرتفع به إلى أقصى تقدير .. حتى أنهما ارتقوا به عن المستوى الذي حققه إثنان من عمالقة الفن المعاصر وهما بيكاسو وزعيم الحركة التكيفية ، وماتيس رائد المذهب الوحشي .. تبعاً للزاوية الخاصة التي ينظر كل من الكاتبين إليها .

ورغم ما ذكره كلاهما عن بعض الجوانب التي تعبر بحق عن العناصر الفنية المتطرفة ، التي عالجها شجال في إنتاجه ، مع بعض السمات والملامح

الأخرى التي يمكننا أن نميز بها أعماله الفنية عن أعمال سواه من الفنانين
التقدميين .. فاني أستطيع أن أقول تبعاً لانتطباعاتي عن العديد من لوحاته :
بأن مارك شجال مع ما له من المكانة في التصوير الحديث المعاصر ، وبما قدمه
لهذه الحركة التقدمية (الخلاقة والمنطلقة بغير حدود في هذا القرن العشرين)
من مبادئ وأساليب ذات طابع ابتكاري خاص به .. فإنه مع ذلك يعتبر
مديناً بصفة خاصة لمذاهب ثلاث وهي : التكميلية ، الوحشية ، السيريالية ..
وذلك إلى جانب فنون البداءة والحضارات الأولى ، وأخص بالذكر منها الحضارة
المصرية القديمة .. وهنا أرى أنه كان الأجدر بهذين الكاتبين أن لا يكون الإعلاء
من شأن شجال مقروناً بإنكار حق ذوى الفضل من أمثال بيكاسو وما نيس . انظروا
لما لها من عظيم الجهود التي قاموا بها في حلقات متتابعة من الكفاح المتواصل ..
تلك التي أوحى إلى فنان مثل شجال وإلى غيره بتلك النزعة الفنية ، وما تحمله
من العناصر والمبادئ التي مكنته من أن يشكل قوالبه الفنية الخاصة به .. فعلى
سبيل المثال عندما تتأمل صورة « الحرب » وهي تلك اللوحة التي يبدو فيها
أسلوبه المتكرر في لوحة أخرى بعنوان « بين ذئب وكلب » فإننا نرى أن
اللوحة الأولى رغم ما يغلب عليها ويسودها من طابع الأسلوب الوحشي الممزج
بالروح السيريالية ، فإننا في اللوحة الثانية نلصق إلى جانب المذهبين السابقين
انعكاس من الأسلوب التكميلي الذي عالج به بيكاسو في بعض لوحاته ، من
حيث الوحدة في قالبها الحركي .. أما في لوحة الساعة ذات الجناح فإننا
نلاحظ الأوضاع التكميلية في تكوين المباني والأكواخ المتناثرة في خلفية
الصورة ، كما يبدو تأثيره بالمصور ما نيس بشكل واضح في الرسوم النسوية ،
وخاصة كما نشاهدها في لوحة الولادة . أما اتجاهه السيريالي الممزج بالتكيب
آنا أو بالاتجاه الوحشي آنا آخر ، فبعضه يبدو فيه تأثيره برموز الآلهة
المصرية من حيث الربط بين جسم الإنسان ورأس طائر أو حيوان . ونرى
ذلك بشكل واضح في اللوحتين الأوليين السابق ذكرهما .



شكل ٤٦ حالة وضع « ولادة » للنصور شجال

أما بصدد الجانب الإنساني الذي تحدث عنه الكاتب « رينيه شوب » في أعمال « شجال » ، بما يميزه عن كل من « بيكاسو وماتيس » فإن هذا الجانب لم يكن خاصاً بشجال وحده... ذلك لأننا نرى في أعمال « بيكاسو » أن بعضها تقوم موضوعاتها على بواعث وجدانية ذات دوافع إنسانية مؤثرة... وأكتفى في هذا المقام بذكر موضوعين للوحيتين فحسب ، وهما : « الحرب » ، « الحجز » ، أما اللوحة الأولى وقد سماها بيكاسو « جرونيكا » فهي تمثل الحرب الأهلية في موطنه « إسبانيا » ، وأما اللوحة الثانية فهي تمثل « الحجز » ، على متاع أسرة أضنتها الفاقة... وفي كلا اللوحتين طابع ابتداعي معاصر يميز إحداهما عن الأخرى.. فبينما اتخذت صورة الحرب العديد من الأشكال الرمزية للتعبير عن هذه المأساة ، بينما اتخذت الأخرى طابعاً تعبيرياً يقوم على امتداد الأجسام واستطالتها مع النحافة الشديدة التي تدل على معاناة البؤس والفقر الشنيع .

أمّا بالنسبة للفنان « ماتيس » ، فيكفي أنه صاحب الفضل فيما نقل عنه شجال

من المبادئ في كثير من لوحاته متأثراً إلى حد كبير بالمذهب الوحشي الذي كان يتزعمه « ماتييس » ، ولعل ما أوضحته فيما ذكرت ، ما قد يضع الأمور في نصابها ، ويعطى كل ذي حق حقه . . . ومع ذلك فإن لدى « شجال » ، قد يتجلى من جانب آخر طابعه الابتكاري السريالي ، وذلك في اللوحة التي سماها « العين الخضراء » ، حيث جعل للمنزل هيناً ، والعين في المعجم الرمزي تشير إلى « الرقيب » ، وبالإضافة إلى ما سبق فإننا نجد صوراً من البيئة الروسية بزخاقتها الجميلة ومنازلها وثلوجها ، تشغل عدداً غير قليل من لوحاته . . ولا شك بعد ذلك في أن الفنان مارك شجال ، قد استطاع أن يساهم بجهوده الرائعة التي تمثل طابعه وسماته المميزة مساهمة إيجابية في الحركة التشكيلية المعاصرة . . وقد زودها بمدد من وجدانه المتدفق ومبتدعات تصورات الشاعرة .

ترجمة حياة مارك شجال « MARC CHAGALL »

ولد مارك شجال في روسيا بمدينة فتييسك عام ١٨٨٧ ، ولقد ذكر لنا عن ترجمة حياته في كتابه « حياتي » ، حيث يحدثنا حول ما يتعلق بمنزله وأسرته إذ وصف في مريح وحيوية شقيقاته وشذوذ عمه نويخ « Neuch » ، ذلك الذي يجمع في تصرفه بين معاكسة الماشية والعزف على الكمان . . وشخص يدعى زوسي « Zussy » ، الذي كان حلاقاً ، وكان يحمس شاربه الذي يشبه شارب القط . . كما تحدث عن منزل جده لأبيه الذي كانت تختبئ فيه الحيوانات . . وهكذا كانت كل هذه الصور التي تحيط به ملهمة له في بداية اشتغاله بالتصوير حيث كانت بمثابة المدد الذي يغذي تصورات وأفكاره الفنية .

ولقد كان أول الأساتذة الذين انتسب إليهم وتلذذ على أيديهم هو الفنان المصور المدهويين « Pen » ، وهو من مصوري البورتريه البارزين في المدينة حيث لمح في باكورة إنتاج شجال ما يبشر بوجود استعداد طيب لديه . .

وكانت الموضوعات الفنية التي مارسها في هذه المرحلة مستقاة من صور الحياة اليومية (١) حامل الماء (٢) البيوت الصغيرة (٣) مواكب فوق التلال ولقد ذهب شجال بعد ذلك إلى مدينة سان بطرسبرج في ظروف صعبة ، حيث أخفق في امتحان مدرسة الفنون والزخارف بها ، ولكن جمعية حماية الفنانين هنالك احتضنته حتى أنه كان يحصل على مبلغ شهري مقداره عشر روبلات ، ولم يكن للتعليم وجود بهذه الهيئة .. كما كان الجو هنالك من الوجهة النفسية بالنسبة للفنان الصغير خائفاً ومقبضاً .. إلا أن مدرسة باكست « Bakst » الحديثة (ذلك الرسام المسرحي) كانت قد خطت إلى الأمام ، وانتعشت عن طريق الاتصال المباشر بالفن المعاصر في فرنسا.. وأحرزت شهرة في هذا المضمار ..

وعندما دخل شجال في استوديو هذا الفنان صدم لأول وهلة .. لأنه رأى أن الأبحاث الزخرفية المتبعة هنالك كانت جديدة عليه .. إلا أنه لمس تعصيماً بعد رفضه السابق .. ونظراً لإلدامه وجرأته الغريزية ، صمم على أن يعمل على تجديد أسلوبه التصويري ، وعندئذ اكتشف القيم التعبيرية اللونية ، وبالمثل كذلك انحراف التخطيطات والإيقاعات .. إذ يمكن مشاهدة ذلك في لوحته العارية المسماة « الحمراء » Red nude ، التي أنجزها عام ١٩٠٨ وعندما عاد شجال إلى مسقط رأسه بمدينة قتبسك كان إذ ذاك له طابعه وأسلوبه الشخصي ، حيث كان لا يزال هذا الأسلوب قائماً وثقيلاً رغم ما يتخلله من البقع الضوئية . إذ كان يستعمل هذا الأسلوب في المناظر الطبيعية خارج المنزل ، وكذلك في تلك الأعمال ذات الانطباعات التي تتمثل فيها ملاحظاته ، والتي تتحول في تصويره إلى وضع فني ابتداعي ، يمثل مجهوداً و غاية ترمي إلى الوصول نحو بداية فن ذو مبادئ موحدة « Synthesis » وهي التي عنها صدرت تلك الموضوعات العظيمة الممثلة للحياة : من الميلاد والزواج ثم الموت .. ولقد عمل شجال بعض تفسيرات لكل هذه الموضوعات

المهمة ، إذ كان يحاول دائماً أن يبلغ عمله الفني المطابقة الكاملة لتصوراته . .
وكان للمحافظة لديه في ذلك الحين أثرها في فنه ، لوجود فتاة جميلة ملهمة له وتدعى
بـ « Bella » ، إذ عملت على إيقاظ مخيلته ، وشجعت في جهوده الفنية ،
حيث صورها شجال صورة شخصية بعنوان (القفاز الأسود) وعندما
عاد من هذه الرحلة التي قضاهما خارج وطنه إلى روسيا ، بتلك اللوحات التي
يبدو فيها تميز لإنتاجه الفني عن ذلك الفن الوطني في بلده ، فقد مكّنه ذلك
بأن ينال بسبب هذا التفوق صداقة وحماية الدوما فينافر « Winawer » الذي
منحه من المادة ما ساعده على الذهاب إلى باريس .

وعندما وصل إلى باريس في عام ١٩١٠ استقر في لاروش ، وأصبح
صديقاً حميماً لكل من الشاعر بليز سيندرار « Blaise Cendrars » ، ما كس
جاكوب وأبلونير . . وكذا كل من المصورين لافرسناي « La Fersnaye »
وديلاوني ثم موديليان . . وكان هذا العهد يمثل المرحلة التي كان لإنتاجه فيها
على مستوى عال . . حين استخدم كل الطاقة التي تعمل في أعماقه وتختلج صدره
ومشاعره ، وجعلها خاضعة لرؤياه عامة بتصورات عالم حديث ، تقوم على المبادئ
المستمدة من مذهبي كل من الحركتين الوحشية والتسكيفية . . وقد كان عليه
في باريس لكي يستعمل تعبيراته الشخصية ، أن يعد عينيه وأفكاره وغريزته
للتكوينات الهندسية ، التي تقوم على تركيب بنائى للصورة التي تستند إلى
التجارب الفنية التي يشاهدها من حوله في المحيط الفني الباريسي . .
وبينما كانت جماعة النكبيين يترجمون الأشياء مثل الغليون (بيه) والجيتار
إلى الصورة الجوهرية ، فإن شجال كان يرى تطبيق الأسلوب التنظيمي
الذي يصف مبادئ الحقيقة للأشياء ، حسبما يراها من خلال خياله وتصوره
أو ذاكرته ومنذ كانت موضوعات الحقيقة لديه مستمدة على الدوام ومفعكة
من الحاضر والمستقبل ، فن ثم كانت أعماله ممتدة في اتجاهات ذات خطط

عديدة . . ونظراً لأن قانون الجاذبية لا يطبق عنده . سواء على الناس أو الأشياء التي تحيط به ، فإن كل تفصيل في عمله الفني يحتفظ بحريته . . وفي داخل إطار عمله الفني المتناسك التكوين ، كانت عناصره المحسوسة تصبح ذكريات وانطباعات ، وتتحرك بحرية في كل الزوايا والاتجاهات والأبعاد .

وإن من أروع أعماله الكبيرة تلك اللوحات التي أطلق عليها « القرية وأنا ، ثم ، إلى الخير والآخرين . . . » ، شراب الجنود ، المخمور ، صورة شخصية وسبعة أشخاص . . إذ تكشف لنا هذه اللوحات عن الرؤية الخالصة لعالمه الداخلي الفريد في تصوراتهِ بصورة مطلقة . . وقد نهج الفنان في التعبير عنها دون إفسادها أو إضعاف تأثيرها ، كما استطاع أن يعطيها ذلك الوجود الخالد عبر الزمن .

وتكاد جميع لوحاته أن تتخذ أحياناً عناوين شاذة وغريبة ، حين كانت تسمياتها مستمدة من الفنان « بليز سيندرار » وهي بالإضافة إلى ذلك من مختارات ومنتجات « أبولينيير » ، ذلك لأن شجال كان قد أقام معرضاً في صالة « درشتورم » بألمانيا في عام ١٩١٤ حيث أوجدت لوحاته حماساً وحساسية بين الفنانين ، كما تركت أثرها وطابعها على الحركة التأثيرية فيما بعد الحرب العالمية الأولى . . إن شجال كان قد وصل إلى روسيا عندما انفجرت الحرب . . واستقر بمدينة « بطرسبرج » ليننجراد ، وهناك أحاط نفسه بحو غامض طوال مدة إقامته ، بينما في عام ١٩١٥ وبعد سنة من بداية الحرب تزوج من السيدة التي تدعى « بللا » ، وفي هذه المرحلة كان قد بلغ حذره أقصاه فيما يتعلق بما يختلج في أعماقه من مأساة الواقع . .

الاتجاه التشكيلي للفنان بول كلي PAUL KLEE

هو المصور السويسري الذي تقلب بين مختلف الأوساط الفنية الأوروبية وخاصة فيما بين ميونخ وباريس ، حيث عاصر الحركات التشكيلية الحديثة منذ نشأته ، واتخذ لنفسه من بينها اتجاهاً بنائياً يختلف عن غيره من مصوري المذاهب التقدمية ، وفي هذا الصدد يحدثنا الكاتب هربرت ريد عن أعماله فيقول . « إن كلي ، يجب أن يكون مكانه منفصلاً عن جميع رواد الاتجاهات الفنية المعاصرة ، وعلى وجه خاص من الحركة السريالية ، لأن الواقع هو أن الحركة السريالية قد نبعت من أعماق بول كلي نفسه . وهو على هذا النحو يعتبر أكثر فردية بما تتميز به أعماله الفنية من صفات فيما بين المصورين التقدميين . . . ومن هذه الوجهة يكون شأنه شأن المصور « شجال » من حيث أنه ابتكر عالمه الخاص به من الناحية الفنية ، ذلك لأنه عالم غريب بما يشتمل عليه من أزهار وحيوانات . . . كما أن له قوانينه المنظرية ومنطقه الخاص أيضاً . . . ومن ثم يكون لهذا العالم العجيب سحره وجاذبيته . . . ومع ذلك فليس هنالك تعمد في إنتاجه من ناحية غرابة الأشكال ، كما أنه لا يوجد تهكم ساخر فيما يتعلق بفن « بول كلي » ، إذ أنه فن غريزي وخيالي . . . وهو بالإضافة إلى ذلك ذو تلقائية موضوعية . . . ومع أنه قد يبدو أحياناً شبيهاً بفن الأطفال أو البدائيين . . . كما قد يكون جنوناً أحياناً أخرى . . . ولكنه مع ذلك لا يتشابه مع أيّ من الأشياء ، كما تبدو في الواقع . . . حيث يمكننا محاولة التمييز لأعمال « كلي » الفنية من الصفات التي يتسم بها فيما يلي :

- إن بعض رسوم « كلي » قد يشار إليها خطأ على أنها رسوم أطفال . . . نعم إنها تتشابه معها من ناحية بساطتها ، ولكنها تختلف من

حيث عصبية خطوطها الرائعة ، وما تتكشف عنه هذه الأعمال من الملاحظات العميقة غير المتوقعة (لأول وهلة) في تفاصيلها المعبرة وما تنطوى عليه من خيال ساحر ..

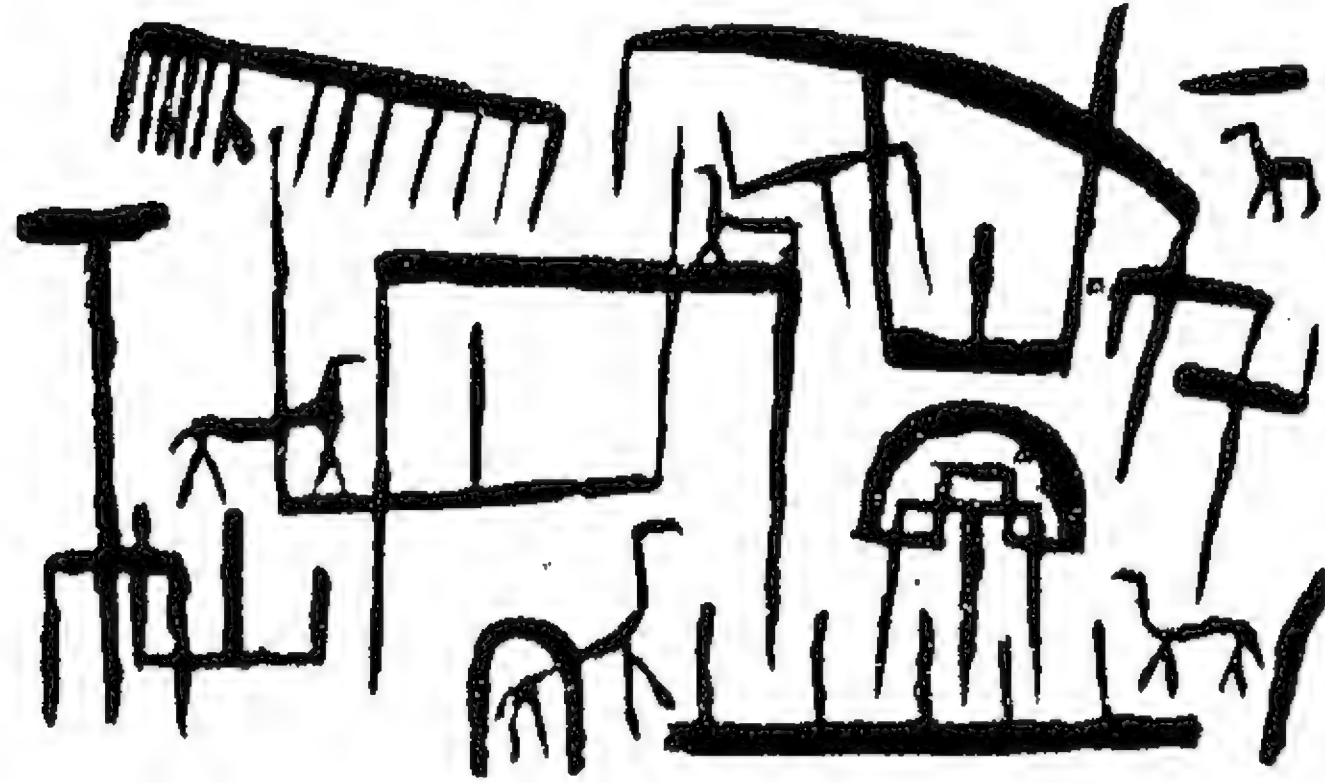
- إلا أن هنالك صفة مميزة على قدر كبير من الأهمية ، وتلك هي أن رسوم د كلى ، وتخطيطاته ، تدلّان على فطنة من جانب الفنان مما تتطلب معه في إدراكها ذكاء الجمهور ..

- إن د كلى ، قد يفاجئنا بتصورات تتضمن كلا من الجمال والغرابة معاً .. بيد أنه هو نفسه قد يكون مقتنعاً بأنها من التصورات العادية ، لأنها تبدو له طبيعية ..

- ويتشابه مع تلك الصفة السابقة ، تلك العلاقة القائمة بين فن د كلى ، وفنون البدائيين .. والتي منها أعمال قبائل البوشمان ، والبوشمان بصفة خاصة .. ذلك لأن بواعث فنونهم إنما تصدر عن عقائدهم السحرية وحيواناتهم ، حينما يكون الفنان البدائي واعياً لتقاليد قبيلته .. وإلى هذا الحد يكون الإنسان البدائي مختلفاً عن الطفل ، ومتبايناً كذلك مع بول كلى في ابتدعائه الفطرية .

- إن دوافع فن د كلى ، ليست سحرية ولا هي حتى دينية .. ومهما يكن الأمر ، فهو ربما يؤسف له من حيث عدم الاهتمام بالمستوى الفكرى العالمى .. إذ أنه لم يكن هنالك مؤثر من هذا النوع على فن د كلى ، ثم يستطرد هربرت ريد فيقول : يد أن- كلى .. نفسه كان مفكراً ، ولا مفر لفنه من أن يتخذ سمات تفكيره .. وهذا هو المفتاح الذى يكشف لنا عن الفوارق القائمة بين فن د كلى ، وفنون المأخوذين المجانين ، ذلك لأن عقل المأخوذ قد يكون مزوداً أحياناً بصور فكرية .. أو أن جنونه قد يكون قائماً على خيال متطرف فدروعه أحياناً أخرى ، ولكن ينقصه مع ذلك الإحساس

بنمو الفكرة ، وذلك لأن خيال المجنون يكون ثابتاً ، أو على الأقل يدور حول نقط ثابتة .. بينما يكون خيال « كلى » ، مثلاً لقصة ساحرة بغير نهاية .. ١٠٠ »



شكل ٤٧ - تكوين لمجموعة حيوانات في أوضاع بدائية شعرية للمصور بول كلى

ثم يقول الكاتب « إننى لا أدرى بصفة مؤكدة ، ولو أنه يغلب هلى ظنى بأن « كلى » مثل السير باليين لم يكن بدون جانب من الثقافة المتعلقة بعلم النفس الحديث ، ذلك لأن فنه يستند إلى هذا الجانب .. ثم نرى بعد أن قام هربرت ريد بتحليل لنظرية فرويد ، بشأن وظائف كل من العقل الواعى والباطن واللاشعور .. حيث أشار عن طريق التحليل إلى أن الفنان بول كلى ، يختلف عن سواه من الفنانين ، الذين يرسمون ويصورون عادة ذلك التكوين الذى يقوم اللاشعور بصياغته ، أو ذلك الذى يسطع على صفحة الشعور .. بمعنى أن « كلى » كان يعمل على حد قوله : « بتصوير الأشياء كما هى فى نطاق ذلك الحيز اللاشعورى أو فى نطاق العقل الباطن حيث يعمل على تناسى عالم الشعور ، ذلك لأنه فى حاجة للهروب إلى عالم محتويات الذاكرة ، وهو ذلك العالم الذى تكون فيه الصور غير مترابطة ، باعتبار أن عالم الخيال ينطوى على عجائب حافلة بالصور والأساطير .. ومن ثم يكون فن « كلى » من ذلك الطراز الميتافيزيقى الذى يتطلب فلسفة وضوح الواقع .. ١٠٠ ولكنه ينكر هذه الواقعية ،

أو كفاية الإدراكات العادية ، لأن ما تراه العين إنما يكون إجبارياً ومحدوداً ..
حيث تكون الرؤية متجهة إلى الخارج . بينما تكون الرؤية الداخلية
(لأعماق الفنان) شيئاً آخر يتعلق بعالم أروع وأبدع . . .

ترجمة حياة الفنان بول كلي

هو الفنان المصور السويسرى ، الذى ولد بمدينة منشنبوخسى
«Munchenbuchsee» عام ١٨٧٩ بالقرب من مدينة برن ، والذى توفى فى ناحية
مورلاند - لوكارنو فى عام ١٩٤٠ حيث لا يوجد فنان آخر عدا د كلي ،
فى النصف الأول من القرن العشرين ، اتخذ لنفسه اتجاهها فنياً بعيداً عن
الحركات الفنية لكل من جماعات : نابى ، الوحشيين ، التكعيبيين . .
إذ أنه لا ينتمى لأى من المدارس الباريسية ، ولا حتى بيكاسو فى تنوعاته
التشكيلية التى اصطفت بها الأشكال فى الفترة الأخيرة . . ذلك لأن فن كلي
متطلع إلى المستقبل ، وأن أعماله ليس من السهل تفهمها حيث لا تتخذ ذلك
الطابع المتكرر كالأكلشيهات فى الأعمال الفنية ، ولا ما قد سبق معاينته
أو حتى ما سبق للآخرين التعبير عنه .

ورغم أن فن «بول كلي» قد يبدو لأول وهلة قريباً من عمل الأطفال ،
إلا أن مشاهدته بتأمل عن قرب ، تكشف للمشاهد تدريجياً عن ذلك العالم
المختبئ وراءه ، وأن من مخبآت ذلك الغموض الذى يتسم به ، تتجلى عناصر
ذلك العالم الحالم شيئاً فشيئاً .

وبالرغم من أنه ولد فى سويسرا من أب موسيقى ينتمى إلى أصل ألماني
بافارى . . فإنه بعد تردد فيما بين الموسيقى والتصوير ، قرر أن يتخذ من الفن
الآخر مهنة له . . حيث درس فن التصوير بأكاديمية ميونخ على يد أستاذه
الفنان «فرانس فون شنوك» . . إلا أنه بعد تقلب فى الأوساط الفنية المختلفة

فيما بين إيطاليا وفرنسا ، باريس ، استقر بعد ذلك في ميونخ .. حيث تزوج بعازفة بيانو .. أما فيما بين عامي ١٩٠٨ ، ١٩١٠ فقد أتيح له التعرف على أعمال كل من سيزان وفان جوخ وماتيس .. وبذلك تكشفت له الأبعاد الفنية لإنتاجهم .. كما كان صديقا لـ كيندينسكي وفرانس مارك ، وهما المؤسسان لمدرسة الفارس الأزرق ، Blau Reiter ، التجريدية ، وقد ساهم معهما بعرض إنتاجه في عام ١٩١٣ .. إلا أنه ذهب بعد ذلك إلى باريس وقضى بها عاما ، ثم ارتحل منها إلى مدينة القيروان بتونس ، وكانت لهذه الرحلة آثارها الحاسمة في تطور فنه . وعندما بلغ الخامسة والثلاثين من عمره كان دكلى ، قد أصبح في جوهره رساما ، إذ أنه لم يصور إلا بالألوان المائية ، وبهذه المناسبة فإن الفنان قد دوس في مذكراته ما يلي ، «لننى مصور .. ذلك أن كلا من اللون وأنا ناشئ واحد ..»

ولقد بدأ الفنان اشتغاله بتدريس الفن منذ عام ١٩٢٠ في معهد الباوهاوس Pauhaus ، بمدينة فيمار ، وبعد زيارته لمصر في عام ١٩٢٨ حين دكلى ، أستاذاً بأكاديمية الفن في مدينة ديسلدورف .. ونظراً لكونه من أعداء النازى والاحتلالية ، هاجر من ألمانيا وعاد إلى سويسرا حيث استقر بها عاملاً منتجاً إلى أن وافته منيته في عام ١٩٤٠ .

ولما كان بول كلى وثيق الصلة بالرسم ، فإن من أسرار فنه العميقة تلك الملاحظات التى استمدّها من الطبيعة ، حيث تبدو فيها بدايته الباطنة ، المتمثلة في تخطيطاته الزخرفية .. التى تعبر عن طابعه الشخصى فى أسلوبه « غير الشكلى »^(١) بمعنى أنه مبتدع لعالمه الخاص الذى يتجلى فى انحرافات خطوط الرسم ، بما يعطى ذلك التأثير الذى يتخذ سمة هيروغلوفية ، وتوحى

(١) المقصود بهذا الإصطلاح تلك التخطيطات الغامضة غير محددة الشكل .

بما لديه من القوة البنائية في التكوين والتركيب . تلك القوة التي نلسمها في مختلف صور إنتاجه .. إذ أن من أبرز عناصر فنه ، تلك السهام التي كثيراً ما تشاهد في لوحاته ، وكذا المنازل التي تجمعت فيها بغير نظام ، ثم النباتات المشرعة إلى أعلى ، وكذا صعود مياه الأمواج وهيوطها ، والطرق الكريستالية التي تتشابك في ذهابها وإيابها . وهكذا يعطينا الفنان بول كلي من كل شيء ذلك التأثير الذي يبعث الحيرة على الدوام في نفوس المتأملين .. وبما يوحيه لآلهم من حركة دائبة ذات تصورات غامضة ..

تعليق وتحليل

بصد الآراء حول أعمال د بول كلى .

لعل ما قيل بشأن أعمال الفنان د بول كلى، من أنه يعتبر بخصائصه واتجاهاته الفنية منفصلاً انفصلاً تاماً عن أعمال جميع الفنانين التقدميين، سواء كان ذلك على حد قول هربرت ريد، أو بحسب رأى محررى قاموس التصوير الحديث، فإن مثل هذه الآراء بما تتضمنه من تصريحات، قد يكون فيها جانب من المبالغة... وإن من حق الجماهير المطلعة إلى معرفة حقائق الأمور أن نعطيها صورة صادقة عن عمل أى فنان من المشاهير، حتى نكون على بينة بتفاصيلها، وكذا المبادئ والعناصر الفنية التى استوحى منها الفنان مذهبه أو اتجاهه الفنى.. ذلك لأن فى التنقيب عن جوانب عمل الفنان ما يخدم الحركة الفنية فى حد ذاتها، نظراً لأن أى فنان كبير لا بد له فى مستهل تجاربه الفنية من أن يتأثر بما ينعكس إلى وجدانه من انطباعات عن الحركات الفنية السائدة. سواء فى المحيط الذى يعيش فيه بحكم مؤثرات البيئة الفنية، أو الذى ينتقل إليه، حتى يمكنه أن ينمى مداركه الفنية، ويطور تجاربه مع الزمن إلى أن يصل بها إلى النضوج أو السكال الممكن.

فإذا كان الفنان د بول كلى، بعد أن بلغ مرحلة النضوج الفنى قد استطاع أن يكون لنفسه أسلوبه الشخصى المتميز.. فإنه مع ذلك قد استفاد من الحركات الفنية التى عاصرها، وخاصة من الاتجاهات التكعيبية وبعض المبادئ التجريدية. وليس فى ذلك ما يعيبه أو ينتقص من قدره، ذلك لأنه لا يمكن إيجاد شيء من لا شيء، كما يمكن القول بأن الحركات الفنية نفسها قد استفادت من بعضها البعض. وكان ذلك من شأنه أن يمدّها بطاقة ابتكارية (١٨٢ - الأسس التاريخية للفن التشكيل المعاصر)

جديدة تدفعها قدما إلى الأمام .. ولعل أبلغ دليل على ذلك هو أن بيكاسو وهو رائد للحركة التكعيبية قد استوحى الكثير من المستقبلية والسيرالية والتجريدية ، ولو أنه مع ذلك قد صاغ كل ما استلهمه من تلك الحصيلات التقدمية بأساربه وطريقته البيكاسبية الانتخابية « Eclectic »

وهكذا كان شأن « بول كلى » الذى يبدو مبلغ تأثيره وتفاعله مع الحركة التكعيبية على وجه خاص ، حيث نستطيع أن نستدل على مدى ذلك التأثير ، إذا نحن تأملنا بصورة عميقة أعمال بعض الفنانين الآتى ذكرهم ، فعلى سبيل المثال : إذا نظرنا إلى لوحة بيكاسو فى البورتريه التكعيبى لمسيو « كانفيار » وهو من أعمال بيكاسو فى المراحل الأولى للتكعيبية . وكذلك لوحته « هارليكان » التى أنجزت بعد ذلك فى عام ١٩١٥ وبعد ذلك لوحة جليز بعنوان « المرأة - ذات القفاز » بتاريخ ١٩٢٠ ثم لوحة جري بعنوان طبيعة صامتة لعام ١٩٢٢ بل بالإضافة إلى ذلك لوحة لوت التى سماها « رجبى » ونفذها عام ١٩١٧ وكذلك لوحة مينسنجر « طبيعة صامتة » ومؤرخة لعام ١٩٢٧ حيث باستيعابنا جيداً لهذه الأعمال ، بعد أن نجردها من ألوانها كي تبدو فى تصورنا خطوطاً لحسب ، فإننا سوف نفاجأ عند مقارنتها على وجه خاص بأعمال « كلى » الهندسية الطابع ، إذ نستطيع أن نلمس التقارب فى الأساليب واضحاً رغم ما قد يوجد لدى كل فنان من خصائص الصفات والمبادئ التى يتميز بها عن سواه .. وبما لا شك فيه بعد ذلك أن فى هذه المقارنة . ما يوضح لنا أن القول باعتبار أعمال « بول كلى » منفصلة انفصالا كلياً عن أعمال الآخرين يبدو بعيداً عن الصحة ذلك لأنه يعتبر من حيث تكويناته الهندسية تكعيبياً فى جوهره الفنى . ولا يمكن فصله إطلاقاً عن هذه المجموعة من الفنانين التكعيبين الذين سبق التنويه عن أعمالهم .. ولقد حاولت فى هذه المقابلة بين إنتاجه وإنتاجهم ، أن أحدد اللوحات بأزمانها التى أنجزت فيها ، حتى لا يشتبه على القارى أنهم أتوا بعده ، أو أنهم تأثروا به ، إذ أن هذه الأزمان التاريخية التى يبلغ أقصاها عام ١٩٢٢

إذا نحن قابلناها بأعماله التي أنجزت في عام ١٩٣١ مثل لوحته المسماة « أعلى فأعلى » Over and upward ، نجد أنها أقرب تشابهاً للوحة لوت « رجبي » ، أما لوحة « كلى » ، التي بعنوان « مسيرة العائلة » ، ففي تكويناتها ما يتماثل لسياً مع لوحتي كل ، من حيث تشابك الأشكال الهندسية في أوضاعها وانحرافاتها على النحو الذي اتبعه بول كلى .. بيد أن ذلك ليس معناه أن الفنان « كلى » يعد بذلك ناقلاً عن أحد منهم ، أو أن أعماله يبدو فيها مطابقة لأعمالهم .. بل لأن لأعمال هذا الفنان من الأبعاد السيكلوجية والفكرية والسحرية ما لا يتوفر في كثير من الأعمال التي سبق . كما أن تكويناته تنطوي على مهارة فائقة في تحريك الخطوط بما يعطيها ذلك التشكيل الساحر الذي يوحى للمشاهد بالتصورات الجوهرية التي تعتبر من أبرز جوانب فنه .. حسبما نشاهد ذلك في لوحتين من أعماله ، إحداهما بعنوان « حيوانات » ، والأخرى أطلق عليها تسمية « منظر لطيور صفراء » ، إذ فيهما نلص أصالته الفنية ، والأجواء الساحرة التي ينقلنا إليها .. وله من الفخر بعد ذلك أن أعماله كانت بمثابة ينبوع الذي استمدت منه الحركة السريالية ما وحي لها بأنحاء اللامعقول ..

أمّا ما قدمه لنا هربرت ريد بعد تحليله لشخصية بول كلى سواء فيما يتعلق بتصوراته من جانب ، أو بالعملية الإبداعية التي تأخذ طريقها في إنتاجه على ضوء أبحاث فرويد في علم النفس الحديث من جانب آخر .. فإنه مع براعة هذا الكاتب في الوصف والتحليل الذي يكشف لنا عن حقيقة هامة بشأن أعمال الفنان « كلى » - وهي تلك الأعمال التي تتخذ ذلك الاتجاه الأسطوري الخرافي الغامض - وذلك باعتبار أن ما يقوم به من إنتاج يتشكل في صور غير عادية أو غير مألوفة للعين ، يستند كذلك بدوره إلى تصورات غريبة وغير عادية أيضاً .. إلا أننا مع ذلك نجد أن هذا التحليل السيكلوجي الذي اتبعه الكاتب بشأن هذا الفنان ، قد ينطبق إلى حد ما على معظم الفنانين الآخرين من التقديمين .. لأنهم وإن اختلفوا من حيث الموضوعات

والتصورات ، فإنهم مع ذلك إنما يصورون ذلك العالم اللاشعورى الغامض دون استناد إلى الرؤية الواقعية .. وهنا يبدو لى أن الفارق فيما بين الفنان ، كلى ، والفنانين الآخرين ، ناشئ عن اختلاف فى الأسلوب الابتكارى .. وكذا والموضوعات فحسب .. وذلك مرجعه إلى ما ينطوى عليه كل منهم من تأملات شخصية تنبع من أعماقهم تبعاً لانطباعات صادرة عن مشاهداتهم وإطلاعاتهم وثقافتهم ، وما قد يكون بين فنان وآخر من تباين فى كل من المزاج العقلى والحسى ، وما لهما من التأثير العميق فى الطابع الذى يصطبغ به المذاق الفنى ، وما قد يكون لكل هذه العوامل من الأثر البالغ والفعالية فى صياغة تصورات كل فنان منهم . . ذلك أن كلا من هؤلاء التقديميين أمثال بيكاسو ، ماتيس ، دالى ، شجال ، كيريكو وغيرهم ، وحق ، كلى ، نفسه لا يكون فى مقدورهم أن يأتوا بابتكار جديد مستحدث ، إلا إذا كان هذا الابتكار نتيجة لما قد ترسب فى اللاشعور من صور سبق مشاهدتها .. سواء من فنون البداءة أو الأبطال أو غير ذلك من فنون الحضارات الأولى ، وما اشتملت عليه من أساطير وميتولوجيات . . حيث تخرج هذه الصور فى اللاشعور مع صور ذهنية أخرى ، مستمدة من الثقافة التى حصلها كلا منهم ، والتى تصدر عن الآراء والأفكار التى تتدفق من ينابيع المعرفة التى وصل إليها الجنس البشرى كله فى القرن العشرين .. وما قد يكون لهذه الحصيلة الثقافية من أثرها الكبير فى صياغة جديدة .. إذ تخرج من نطاق التصور بعد ذلك فى قوالب مستحدثة لم تألفها العين من قبل .. ولعل هذا هو السر فيما نشاهده من الأعمال الفنية ذات التشكيلات التى يبدو فيها ما هو شاذ وغريب وعجيب . . وإن هذه العوامل السابقة الذكر بما لها من الأثر فى هذا التنوع الابتكارى غير المألوف الذى نلسه فى إنتاج أولئك الفنانين ، سوف يكون له بالتالى أثراً أبلغ فيما عسى أن تاتى به الأجيال القادمة التى تلعب دورها على مسرح الفن التشكيلى ، وما قد يصدر عن تصوراتها من عجائب ،

ربما تكون أغرب في شذوذها ، أو أنها ستكون أروع وأبدع في
تعبيرها . . . !

لوسيان لافورج « Laforge—Lucien »

يحدثنا الكاتب « كوكيو » عن هذا الفنان فيقول : « لفمن مواليد باريس
ومن المعارضين في صالون المستقلين « Salon des Independant » وهو
يعتبر من الفنانين الذين ينطوى حملهم على الكثير من المبادئ الفنية ،
بالنسبة لما لديه من قدرة على التخيل والتصور من بين الفنانين الشباب . رغم
أنه أكثر إثارة وأشد انفعالا وقلقا . . . وبالنظر إلى أنه على حظ طيب من
الثقافة والذكاء ، فلقد كان ذلك من العوامل التي جعلته يفكر في مجموعة
من المسائل التي ألقي عبثا على نفسه بنفسه ، حيث تتضمن تساؤلات عدة ،
أجاب عليها بما يتفق مع مزاجه واستعداده الفخفى ، وكان في ذلك ما عاد
به إلى المرح والثقة ، ثم يستطرد :

« ولأنه برغم حداثة سنه فإنه يعتبر الآن شيرأ . . . وقد زاول أعمالا فنية
ذات نشاط متعدد الأوجه ، منها : رسوم الكتب ، وكذا رسوم ألف ليلة
وليلة ، إلى جانب رسوم الأطفال ، وذلك بالإضافة إلى عمل تصميمات في
الفن التطبيقي لأعمال العاج والسجاد والأثاث . . . أما بصدد التصوير فقد كان
يحرص على تبسيط البورتريه ، ومن ذلك نستطيع أن نعرف أنه كان من
المصممين والرسامين المهرة . . . كما يمكننا القول بأنه المصمم والرسام الممتاز
الذى يستطيع أن يجمع بين كل هذه الأشياء بمرأة نادرة ، تلك التي تتميز
بها الشخصيات العظيمة . . . ولكنه مع ذلك قد يضع كل هذه الأعمال موضع
الانتها ، إن لم يتيسر له العمل على تحقيقها . ذلك لأنه بالإضافة إلى ذلك كان

يحلم بتحقيق أشياء كثيرة . . . وهانحن نقدم عرضاً دقيقاً لأفكار الفنان وآرائه لما فيها من جدّة وأهمية (حسب تعبير الكاتب كوكيو) بيد أنى سأحاول تفنيد آرائه بعد نهاية حديثه إذ يقول : « إنه لا يوجد أى من الفوارق بين الفنون ، وإنما إذ تكون مادة لاستقبال الحواس ، فإنى أرى أن التصوير يستطيع أن يقتبس بالتعبير كالموسيقى أو الإثير (يعنى ما يذاع على موجات الإثير) ، وإن للخط مملكة لا حدود لها ، ثم إنه من الأشياء الفردية التى ليس لها من ضابط ما يحكم سيرها عدا الإدراك الحسى . إن الإنتاج الطبوغرافى المتعلق بوصف وتخطيط الأمكنة ، لشئ ما بترجمة حرفية ، لما يعتبر باطلاً . . إذ أنه يجب ترجمة جوهر الشئ . . »

« إن الخط فى استطاعته أن يعبر عن الشئ دون أن يكون هنالك أى تشابه أو محاكاة له . وكما أن للخط مملكة بغير حدود ، فكذلك يكون شأن الألوان . . إلا أنها مع ذلك تعتبر ثانوية بالنسبة للتخطيط ، بيد أن لها لذة كمتعة الغذاء . . وبالطريقة التى يصنع بها ، حيث يكون للتصوير نفس العمل الذى يتطلبه طهى الطعام فى المطبخ . . ومن ثم يلزم للتصوير كى يكون محلاً للإعجاب من اليد المدربة من جانب ، والخيال والتصور من جانب آخر . . إن التصوير يلزمه توفر وحدة المادة ، فلا تستخدم فيه الأشكال البارزة ، ولا تلتطخ الألوان ، ولا مجال فيه للأجسام الغريبة من قصاصات الجرائد أو الجلد أو المعدن ، أو ما يخدع البصر . . إذ يجب أن يكون التصوير مسطحاً (يعنى عدم وجود نماذج بارزة على اللوحة^(١)) بيد أنه لا يتطلب الوحدة بغرض إرضاء وإمتاع العين . كما ليس فيه مع ذلك موضعاً للقيم ولا للظلال

(١) إنه يشير إلى تلك التفاليع التى ليست من التصوير بل شئ على النحو الذى ابتدعه

بيكاسو وسار فيه مقلدوه . . .

أو استعمال الكتابة فيه . . وإن الأشكال يجب أن تكون متحركة في المكان
شأنها في ذلك شأن حركات الفكر . . ولكن هذه الأشكال في هذه الحالة
لا تعطى مظهراً محدداً لوجه أو ظهر كما هو الحال في اللانهاى . .

ولا ريب في أن تكون الأشكال في التصوير جذابة لانتباه المشاهد .
ومتكاملة في الأداء ومتساندة يدعم بعضها بعضاً ، ويندمج أحدها في الآخر ،
كي تعطى الانسجام في التكوين ، كما يكون الجو كالهواء . . وإنه من أجل
التعبير عن جوهر جسم ما ، فإنه من الممكن تحريك الشيء أو نقله من مكانه
وعزله ، ثم قطع أجزاء منه والتحامها مع أجزاء أخرى أو وضع هذه
الاجزاء متجاورة . . حيث يكون الشكل على هذا النحو مكوناً من عدة
أجزاء لتمثيل ذلك الجوهر . . .

وإن ما سبق الحديث عنه في تلك النقاط التي أوضحناها إنما تمثل قاعدة
للجراحة ، وذلك يعنى بأن التصوير مطلق الحرية وليس له من زمام يمسك
بقياده ، كما ليس له من شيء يحاسب عليه أو يرجع إليه سوى التخيل والتصور ،
إذ أن المخيلة هي السند الوحيد الذى يستند إليه التصوير .

كما أنه لا يوجد في التصوير من جمال ، ولكنه يوجد فيه تلك البهجة الحسية
التي تلبث من أشكاله . . وبالإضافة إلى ذلك ليس فيه من ذوق^(١) ، بيد أن

(١) إن ما ذكره الفنان « لوسيان » عن الفن المعاصر من حيث وجهة نظره ، إذ يدل
على حماس بالغ وأصالة في الرأي في بعض الجوانب إلا أنه قد أسرف في التطرف عن بعض
الجوانب الأخرى إلى حد كبير . . كما أرى إلى جانب ذلك أن في آرائه بعض التناقض الذى
ينطلب التصحيح ، واست في هذا الصدد بمناقشة كل جوانب الموضوع بالنقد ، بل سأكتفى
بالأهم منها لحسب . . وأن وجه التناقض فيها ، هو أنه يرى أن الفن ليس فيه من ذوق
(على حد قوله) . . ثم هو مع ذلك ينطوى تبعاً لوجه نظره على الخبرة وتوازن التكوين . .
وأنه إذ يتحدث عن الفن المعاصر — الذى يعتبر في آراء كثير من النقاد أو بالأحرى
المنظرين — أنه يعمل على إسقاط القيم ، ومنها خاصة القيمة الجمالية . . فإن ذلك لا يعنى
أنه خال من القيم الفنية . . فكيف يكون هذا الفن مجرداً من الذوق ، ثم يكون

فيه الخبرة وتوازن التكوين .. وإن الحقيقة إنما هي نقطة التوقف دائما عند
التقهقر أو الرجوع إلى الوراء . وليس في التصوير من موضوع .. بل هو
كله يتساوى من حيث القوة والتأثير .. إن ميدان الخيال خالد ودون تخوم
أو حدود .. وإن أضعف نقطة فيه لها عذرها وحجتها .. وإنه لا يوجد أى
فارق فيما بين الأشياء من ناحية وجودها كأشياء .. كما وأنه ليس هنالك من
من تحديد لما سيكون في العمل الفني من أشياء أو أشكال .

مع ذلك نمثلا للخبرة وتوازن التكوين على حد تدبيره ، وهما يمثلان عامل الذوق بأدق معاليه .. ثم
إذا به يشارك مع الخبرة أيضا توازن التكوين ، الذى يعتبر عنصرا حاسما من عناصر ومبادئ القيم الجمالية .. !
وحقا أرى أن للفنان بعض العذر لأن هذا التخطيط إنما كان نتيجة الآراء النقدية الشائعة التى
ينقض بعضها بعضا ، ويقع فيها كبار القاد ، حيث يعملون على إسقاط الجمال ، ثم يتناولون
شرح بعض الأعمال الفنية التقديمية بأن فيها كمذا وكذا من جمال التخطيط وغنائية القلوب .. !
أما بصدد ما ذكرته من آراء الفنان ، فإنى أرى أن العمل الفنى مهما بلغ من التطرف فلا بد له من
أن يكون فيه من أثر للذوق ، ذلك لأنه عندما يتلشى الذوق يتلشى أيضا معه الفن بدوره .. !
على أن مثل هذه الأعمال الفنية المتطرفة لا يكون مذاقها من طريق الحس كما يقول .. ! وإنما يكون
مذاقا عقليا ، وحتى إذا كانت هنالك في العمل الفنى المعاصر مسحة جمالية ، فإن تأمله من طريق
الحس لا يكون بالقدر الذى يكون فيه هذا التأمل أحقق غورا من طريق التسكر .. !
وإذا كان هذا الفنان يتحدث بعد ذلك ويقول « ليس للتصوير من موضوع » ، فإنى أرى
أنه يسير في هذا الصدد وراء تلك الاتجاهات المتطرفة التى لا تقضى على الموضوع بحسب ، بل
تقضى على الشكل أيضا .. وإن أهمية الموضوع هنا هو أنه الفكرة التى لا يوجد تصور للعمل
الفنى بدونها

مذهب الأورفيزم "ORPHISM"

إن هذا الإصطلاح بدأ استعماله عام ١٩١٢ وعلى وجه خاص عندما قام الشاعر جيوم أبو اللينير ، Guillaume Apollinaire ، بمحاضرة في برلين في الوقت الذي كان يمرض فيه الفنان دلاوني ، Delaunay ، أعماله في صالة درشنورم ، Der Sturm ، كي يعطى صورة للحركة الفنية في التصوير الحديث لذلك العهد ، حيث أعلن أبو اللينير في هذه المحاضرة عن أهمية الألوان الأولية ، Pure Colours ،^(١) في البناء التصويري والتي تعمل على تحقيق امتداد المظاهر التي تشير إلى حيوية هذه الألوان ، والتي تعكس ذلك الغرض الأساسي الذي يهدف إلى مجاهدة تلك الإنسجومات ، الثقيلة التأثير ، في أعمال كل من بيكاسو وبراك ، تلك التي يقبعونها في أساليب التكميب . ولقد بدأ ظهور اسم أورفيوسم الذي ينتمي إليه مذهب ، الأورفيزم ، أولا في قصائد لأبو اللينير بعنوان ، موكب أورفيوسم .

وعندما اتخذ أبو اللينير في محاضراته أسلوب المقارنة بين تجارب كل من دلاوني ، Delaunay ، ، كوبكا ، Kupka ، وشباب المصورين المحيطين بهما ، كان ذلك في جو مبهر من تلك المباريات التي قام بها عدد من الشعراء والموسيقيين .. وبحسب أقوال أبو اللينير ، فإن دلاوني يعتقد بأنه عندما تكون الألوان الأولية غير محددة بألوان مكتملة لها (من ثانوية وثلاثية) فإنها تنقسم في جو اللوحة كي تعطي في نفس الوقت الذي يراها فيه المشاهد كل ألوان الطيف الشمسي . وبعد أن أشاد بالألوان التي كان يستخدمها آنجر ، Ingres ، وامتداحه كذلك لابنكار سيرا ، Seurat ، من حيث استعماله للنباين اللوني ، فإن دلاوني

(١) يشير بذلك إلى استخدام الألوان الأولية والثانوية لنقائها من الألوان الثلاثية ، أو على الأصح أن الألوان الأخرى قد يكون من النادر أو القليل استخدامها .

يدعى بأن فيما وراء نقاء التعبير المجرد ، Pure Expression ، (ويقصد بذلك نقاء الألوان الأولية) في التصوير الحديث إذ يقع ذلك التباين في صورة من التوافق ، Simultanéité ، أى الذى يتوافق مع الرؤية البصرية في وقت واحد . . . ويكون بعد ذلك بمثابة الوسيلة الوحيدة لتأمين الحركة اللونية في اللوحة . هذا وإن التعظيم من شأن رسالة الحركة اللونية ، إنما يعطى دفعة قوية إلى الأمام نحو فن جديد كل الجودة . . . حيث من قوانين هذه الحركة الابتداعية ، يمكن استخلاص من كل ما هو موضوعى مطابقة بصرية للطبيعة وهذا هو المحور الذى تدور حوله رضى هذه الحركة اللونية ، كما أوضحها كل من أبو لينير الشاعر ودلاوفى المصور تحت ذلك العنوان الشاعرى الذى ينعته بالأورفية .

« أسطورة أورفيوس »

إن « أورفيوس » : تقول رواية عنه بأنه بن الملك إيجر (لمنطقة تراس Thrace) من ربة الشعر كاليوب ، Calliopo .

ويحسب رواية أخرى أنه بن أبوللو ، كاليوب . حيث يعد أعظم موسيقى أسطورى . . . ويقال أنه زامل البطل الأسطورى أرجونوت « Argonautes » في بعثة لزيارة مصر ، حيث كانت حلاوة الحانه وموسيقاه تربط فيما بينه وبين الكائنات الحية الأخرى بالتعلق والمحبة ، حتى أن الوحوش كانت تخرج من جحورها وقد تخلت عن وحشيتها وتجردت منها . . . وقد حدث : أن زوجته إيريديس « Eurydice » قد لدغتها حية في ليلة عرسها وزفافها إليه وماتت . وعندما نزل إلى الجحيم افتتنت بموسيقاه وغنائه جميع الممخضيات المقدسة بالجحيم . . . وقد اتفقوا معه على أن لا ترد إليه زوجته إلا بشرط واحد ، وهو أن يجتاز مملكة الظلام . ولكنه خرق هذا الشرط واتصل بها للمرة الأخيرة وعند ذلك فقد حساسيته ، وهذا هو بحمل ما أوردته الانسيكاويديا الفرنسية

لا روس « LA ROUSSE » ، بينما ورد في الإنسيكلوبيديا الإنجليزية « UNIVERSAL KNOWLEDGE » ، ما يوضح كذلك بأن أورفيوس بعد وفاة زوجته إيريديس ، استمال بلوتو إله العالم السفلى بفنه الموسيقي ، بأن يرد إليه زوجته على ذلك الشرط الممهود بينهما ، بأنه لا يراها إلا بعد أن يجتاز الظلام إلى ضياء النهار .. وبخرقه لهذا الشرط فقد أورفيوس إيريديس .. وفقد معها الراحة وهدوء النفس ، حتى مات بين يدي امرأة من منطقة (Thrace) شديدة الغيرة .. ١

وهذه الأسطورة الرائعة إنما تكشف لنا عن الطليعة العميقة الكامنة في نفس الإنسان كفنان ، حيث يعتبر الحب من أقوى العوامل التي تدفع الفنان إلى التفوق في الفن .. كما تعمل على إبراز البصرية الفنية التي تسحر الجماهير بروائع إنتاجها . وقد يكون العذاب في الحب طليعة تلك العوامل التي تستخرج تلك الذخائر الفنية من قلب الفنان ، إلا أن فقدان الأمل فيه قد يحطم الفنان ويقضي عليه .. والأسطورة هنا تستعرض لنا كذلك اندفاعات الفنان وما يصاحبها من انعدام الصبر للوصول إلى مبتغاه ، وإذا كانت الزوجة الجميلة إيريديس تعتبر في هذا المعرض رمزاً للحب ، فهي تعد كذلك ومن جانب آخر رمزاً للصورة الرائعة العذبة التي يحلم الفنان بالحصول عليها في المستوى الفني الرفيع (نظراً لأن إيريديس هي ابنة لربة الشعر كاليوب) ولو كان في ذلك نهايته ، أو أن يلقي في سبيل ذلك حتفه .. لأن في الفن حياته ورسالته (١) .

(١) قد تكون هنالك عوامل أخرى غير ذلك الحب الذي تحسبه لنا هذه الأسطورة ، فيما يدفع الفنان إلى الإبداع في فنه : مثال ذلك : حب الفنان لوطنه والدفاع عنه بقلبه وأوريثته أو بموسيقاه .. وكذا حب التفوق والتطلع إلى المجد . وشعور الفنان بالمسئولية فهو رسالته .. بيد أن الحب « الأول » على النحو المذكور قد يكون أحد هذه العوامل .

الاساس الجوهري للنظرية الأورفية

إذا كانت نظرية لفوف ، الوحشية ، وهي سابقة للنظرية الأورفية ، قد اتخذت طريقها البدائي الذي يقوم على وحشية الانفعال في تخطيط النماذج والأشكال التي يقوم عليها تكوين الشكل العام في اللوحة ، فإنها إلى جانب ذلك قد استندت في أساليب التلوين إلى وحشية الألوان الصارخة ، وهي على الأغلب من الألوان الأولية أو الثانوية القوية الطبقات .. فإن النظرية الأورفية إنما تعتبر في الواقع مستمدة من النظرية الأولى ، بيد أنها تلجأ في مفهومها إلى الأبحاث البصرية في الألوان التي تقوم على عملية التكامل اللوني عن طريق التعويض الذي تقوم به شبكية العين .. وبالنظر إلى أن الألوان تكتسب في هذه النظرية انسجاماً غنائياً من حيث التلاؤم ، إلا أن هذا الانسجام يتم على أساس من عاملين لهما أهميتهما في هذه النظرية .. أما العامل الأول فهو: الانسجام الناتج عن تلاؤم الألوان رغم أوليتها، أما ما يضيفه العامل الثاني: فإنه يقوم على وجود التكامل اللوني الذي يصدر عن عملية التعويض الشبكي .

ولما كانت هذه النظرية تسمى بالأورفية ، ORPHISM ، حسبما أطلق عليها أبو اللينير الشاعر هذه التسمية ، وذلك استناداً إلى اسم الموسيقى الأسطوري الميتولوجي ، أورفيوس ، فإنه غنى عن البيان أن انتساب هذا المذهب إلى هذه الأسطورة ، مرجعه إلى ما بين غنائية الألوان وعذوبة اللحن الموسيقى من رابطة ونسب .. نظراً لما توحى به الانسجامات اللونية إلى المشاهد عن طريق الرؤية من مؤثرات حسية وعاطفية سارة أو محزنة ، شأن الغناء والموسيقى وما تنطوي عليه من مختلف الألوان الصوتية من الحان ، قد تكرر نجية لو مشجنة .. بما تبعته في نفس المستمع من انطباعاتها العاطفية من سرور وسعادة حاسة الأذن ، وكلتا هاتين في ذلك على حد سواء . ولسوف نرى في هذه النظرية الأورفية حديثاً عن الترافقت ، simultanéité ، ونظرية التوافق

هذه إنما هي بدورها مستمدة من نظرية النسبية للعالم «أينشتاين»، وذلك من حيث نسبة حدوث شيئين يقعان في وقت واحد بالنسبة للمشاهد في مكان ما ، ومشاهد في مكان آخر .. إلا أن الأمر يختلف في الأورفية ، وذلك من ناحية حدوث التكامل اللوني الذي يدعم الإنسجام وغنائته في مكان وزمان واحد لأي مشاهد ، يتطلع إلى اللوحة .

وهذه هي عناصر الأسس الجوهرية التي استمدت منها نظرية الأورفية . كما سنوضحها بالشرح والتفصيل فيما يلي من الحديث :

تعليق وتحليل

وهنا أرى أن هذه الحركة الفنية مع ما تهدف إليه من اتجاهات لونية ذات طابع فني ، يرفع من شأن الإهتمام بالإنسجام اللوني إلى ذلك المستوى الفني الذي قد يتلام مع ذلك الاصطلاح الذي أطلق على هذا المذهب «بالأورفية» لما تتخذه الصورة الأسطورية لأورفيوس ، ذلك الموسيقى الذي يسحر بغنائه وعذب أنغامه جميع الكائنات حتى الصخور المتحجرة منها .. كما يوحى إلينا ما تعكسه الألوان في روعة تلاؤمها وتناسقها وانسجامها من موسيقى بصرية ، وذلك بعكس ما تتخذه بعض المذاهب التقدمية الأخرى من تكوينات لونية تصدم العين بتنافرها وبشاعة تأثيرها .. وما قد تبعثه في نفس المشاهد من اشمزاز (١) ولا شك في أن الشاعر أبو الينير كان موفقاً كل التوفيق في أن يلقب ذلك الاتجاه الإنسجامي العذب (بالأورفية) حسبما شاهدته في

(١) بالرغم من أن المذاهب التشكيلية المعاصرة تعمل على إسقاط القيم ، ومنها القيمة الجمالية فإن مذهب «الأورفية» قد حرص على القيمة الجمالية اللونية .. ولقد سبق لي أن أشرت في غير هذا المكان ، إلى أننا في هذه الاتجاهات التقدمية إذا أسقطنا القيم الكلاسيكية .. فهناك دائماً قيم جمالية نوعية ، ذات السجام وشاعرية ، سواء في التخطيط أو للتلوين ، رغم خروجها على أوضاع فنون المطابقة الطبيعية والكلاسيكية .

لوحة دلاونى التى أسماها (هواء وحديد وماء) إلا أن ما آخذه على الفنان الشاعر المفكر أبو اللينير، هو أنه أطلق على الألوان التى استخدمها المصور دلاونى ، الألوان النقية ، ومفهوم الألوان النقية هنا من الممكن أن يكون ممثلاً فى اصطلاح الألوان الأولية من الأزرق والأحمر والأصفر بحسب ، وذلك على اعتبار أن هذه الألوان يكون من العسير وحدها دون التصرف فيها ، أن تعطى الإنسجام تبعاً لنظريته التى تعمل على توضيحها .. بيد أن دولاونى قد استخدم معها ألواناً أخرى ثانوية وثلاثية كالأخضر والأسود ، بل وكذلك بعض الألوان الرمادية ..

وللفنان مع ذلك مطلق التصرف بأن يحرز النجاح فى عمله الفنى بالطريقة التى يراها .. ولكن الأمر يختلف هنا ، وذلك بالنظر إلى التحليل الذى تقوم عليه النظرية من أن الألوان النقية تجعل المشاهد يرى فى نفس الوقت الذى يشاهد فيه اللوحة والنسيج اللونى الذى يغطى مساحاتها ، فيستطيع مع ذلك (على حد قول أبو اللينير) أن يحس بوجود الألوان المكتملة لها ، بيد أن ما أشاهده فى هذه اللوحة لا يعطى الجوال لهذه النظرية ، من حيث استخدام دلاونى للألوان الثانوية والثلاثية إلى جانب الألوان الأولية التى كان المفروض أن تظل وحدها فى اللوحة ، حتى يمكن للعين أن تدرك ذلك التسكامل الذى تحدث عنه .. وقد نستطيع أن نتغاضى عن الألوان الثلاثية ، وذلك على اعتبار أن كلاماً من الألوان الأولية والثانوية ألوان نقية .. إذ نرى على سبيل المثال أن اللون البرتقالى يكمله اللون الأزرق ، أو أن الأخضر يكمله الأحمر ، كما يكمل الأصفر اللون البنفسجى .. وذلك من حيث النظرية التى قامت عليها أبحاث العالم الألمانى د. هلم هولتز، فى تحليله لألوان شبكية العين وهى تلك الألوان الضوئية التى تتخذ جزيئات ثلاثية تملأ شبكية العين ، حيث تحتوى كل ثلاث جزيئات منها على ألوان الضوء الأولية .. التى هى الأحمر والأخضر والأزرق ، كما تكون ألوانها الثانوية مكونة كالآتى : أحمر +

أخضر = أصفر .. ويكمله في الطبيعة اللون الأزرق . ثم أحمر + أزرق = بنفسجي ويكمله في الطبيعة اللون الأخضر .. وإنه بإضافة الألوان الضوئية الثلاثة الأولية إلى بعضها ينتج عنها الأبيض وهو الممثل لضوء النهار الطبيعي .. هذا وأن طبيعة الألوان الضوئية تختلف اختلافاً يتيماً عن طبيعة ألوان الحامات ، ذلك لأنه بإضافة الألوان الأولية عندما تكون قوية الطبقات في الحامات وهي : الأحمر والأزرق والأصفر ، فإنه ينتج عنها اللون الأسود .. أما إذا خففت واختلفت نسبة طبقات هذه الألوان فإنها قد تعطينا اللون البني أو الرمادي ، سواء البني المائل إلى الحمرة أو إلى الصفرة أو الرمادي المائل إلى الزرقة أو الحمرة أو البنفسجي الخ .

وهنا نرى أن الحركة اللونية البصرية في مذهب الأورفية ، تلك التي يتحدث عنها الشاعر أبو لينير ، لا يمكن أن تتم إلا عن طريق استخدام الألوان الأولية .. ولا بأس من استخدام الألوان الثانوية معها ، وذلك دون اللجوء إلى أن تصاحبها في اللوحة ألوان ثلاثية .. وقد يمكن مع استعمال الفنان للألوان الأولية أن يحصل في عمل ذلك على الإنسجام ، الذي يتطلب أن تكون الطبقات اللونية مخففة ، مما يساعد على تلاؤمها مع بعضها .. أما إذا كانت هذه الألوان ذات طبقات قوية، فهي عندئذ تكون صارخة التأثير وينشأ عن ذلك التنافر فيما بينها ١٠٠

وإذا كانت جماعة الفوفيزم وعلى رأسها الفنان المصور ماتيس ، قد استخدموا هذه الألوان الصارخة ، إلا أنهم مع ذلك حرصوا على وجود الإنسجام باتباع إحدى الطريقتين الآتيتين : إما أن تكون هذه الألوان الأولية ذات الطبقات اللونية العميقة (القوية) محددة مسطحاتها الخارجية بالأبيض ، وإما أن تكون على عكس ذلك محددة بالأسود أو البني ، إذ في كلتا الحالتين يحدث الإنسجام الذي يحدد من ذلك التنافر القائم بين الألوان ، ويعمل في الوقت نفسه على تلاؤمها وتناسقها .

وأما فيما يتعلق بنظرية أبو لينير ، فإننا لكي نحصل في تلك الألوان الأولية على التلاؤم والإنسجام دون تحديد بالأبيض والأسود لمساحات الأشكال ، فإنه يكفي جداً أن تخفف الطبقات اللونية حسبما ذكرت في سبيل للحصول على الإنسجام وغنائية التأثير .. ويمكن مع ذلك أن يكون هنالك محل لذلك التوافق اللوني الذي يتحدث عنه أبو لينير ، وذلك الذي يمكن للمشاهد أن يحس بالألوان المتكاملة على اللوحة عن طريق التعويض البصري ، الذي تقوم به شبكية العين بصورة تلقائية .. ولن يتوفر ذلك التعويض ما لم تكن هذه الألوان في نطاق مساحات بيضاء كبيرة نسبياً ، لكي نستطيع الحركة اللونية بالتعويض البصري الشبكي ، أن تعطي تلك الألوان المتكاملة التي تكمل تلك الألوان الأولية ، كي تأخذ مكانها . أما إذا كانت تلك الألوان تغطي مساحات الأشكال جميعها فإن الأمر عندئذ لا يتيح لتلك الألوان المتكاملة أي مجال للظهور في جو الصورة .. !

ولقد أردت بهذا التحليل أن أبين للقارئ ماذا يعنيه أبو لينير في نظريته عن ذلك التوافق اللوني الذي يتحدث عنه .. حيث يمكننا أن نفهم هذه النظرية بشكل أوضح إذا قام كل منا بعمل التجربة الآتية على سبيل المثال : وذلك بإحضار ورقة بيضاء ثم يرسم في وسطها مربعاً ، حيث يلون هذا المربع باللون الأحمر مثلاً ، ثم توضع هذه الورقة ذات المربع الأحمر فوق ورقة أخرى بيضاء بحجمها ، وبعد ذلك نكلف أي شخص من أن ينظر إليها على بعد نحو من ثلاثة أمتار ، على أن يحس في المربع الملون لمدة دقيقة واحدة وجأة ترفع الورقة المرسوم عليها المربع الأحمر .. فيحس المشاهد تلقائياً بأن على الورقة البيضاء قد ارتسم مربع آخر بحجم المربع السابق .. ولكنه في هذه الحالة يكون ملوناً بلون أخضر ، وهو اللون المكمل للون الأحمر . حيث تتم رؤية المشاهد للون الأخضر ، وذلك في نفس الوقت الذي ترفع فيه الورقة ويحذف اللون الأحمر من أمام عيني المشاهد ، وهذا هو التوافق

Simultanéité ، في نظرية الأورفيزم ، التي تقوم عليها الحركة اللونية التلقائية حسبما تحدثنا عنها في هذه التجربة ، وكما يمكن تطبيقها كذلك في تصوير اللوحة على النحو الذي سبق الإلماع إليه . حيث يأخذ التكامل طريقه بالصورة التلقائية المتواقة ، التي تلعب الحركة اللونية فيها على مسرح اللوحة ، ذلك الدور الذي هو في الواقع من التمثيل البصري ، الذي تقوم به شبكية العين تبعاً لما هو معروف في الأبحاث البصرية

كلمة الختام

لقد رأيت استكمالاً للفائدة بعد أن تم بعون الله تعالى الجزء الأول من كتاب الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر . . أن أنوه للقارىء الكريم عما يتضمنه من الناحية التاريخية . ومن ثم بذلت جهدي قدر المستطاع ، بالعمل على توضيح آراء كبار الكتاب والنقاد المعاصرين لفائدة الحركة التشكيلية المعاصرة ، منذ نشأتها في باريس وغيرها من العواصم التي لها ارتباط وثيق بهذه الحركة . وذلك في سبيل الكشف عن الجذور العميقة للمذاهب التقدمية ، كذلك المؤثرات التي كانت لها فعاليتها وأهميتها في تطور الأداء التشكيلي من الأوضاع الأكاديمية إلى أوضاع ذات اتجاهات فنية مستحدثة لم تكن معروفة قبل ظهورها في أواخر القرن التاسع عشر وتشعب تياراتها فيما بعد في القرن العشرين

وإذا كانت رسالة الفن المعاصر قد أخذت مع هذا التطور أبعاداً ذات أعماق لم تحظ بها الفنون الكلاسيكية من قبل . فإن ذلك إنما كان مرجعه إلى تلك الآراء الجمالية التي صدرت منذ القرن الخامس ق . م . وبصفة خاصة عن أفلاطون ومبادئه الميثافيزيقية عن الفن ، حيث اتخذتها المذاهب التقدمية أساساً لها منذ بدء ظهورها بمثلا في ذلك البعد الميثافيزيقي (لما وراء الطبيعة) وهو البعد الذي يحكم العمل الفني بالشكل الجوهرى للأشياء دون مظاهرها السطحية . كما كان لآراء الفلاسفة عبر القرون ما يعمل على توضيح هذا الاتجاه حسبما نلسه في الجوانب التأملية الجمالية التي قام بها فلاسفة المدرسة الألمانية وعلى رأسهم « هيجل » كانت ، في الفصل فيما بين ظواهر الأشياء وحقائقها كما كان لآراء « شوبنهاور » ، أبلغ الأثر في إفراح المجال أمام الحركات التقدمية عن طريق التجريد الموسيقي الذي تطمح إليه جميع الفنون .

وبالرغم من أن البعد الميثافيزيقي في العمل الفني كان حافزاً للفنان التقدمي

في أن يبذل أقصى جهده في الأداء بالبحث عن المطلق المشاهد، الذي يعبر
عن الفكرة الموضوعية للإنتاج الفني (وذلك عن طريق إحساسه بما تنطوي
عليه أعماق الأشياء من المعاني والمضامين التي تمكن للشكل الجوهرى أن
يحتل مكانه في العمل الفني) إلا أن التشكيل الأدائى الذى سلك طريقاً
مغايراً لما كان عليه الأداء الكلاسيكى ، جعل من المحتم على الفنان أن
يبحث عن الإنمايع التي يستمد منها عناصر فنه الأدائى الجديد ، حيث وجد
بقيته في الرجوع إلى آثار الماضى منذ ما قبل التاريخ وما بعده ، كما وجدها
في تلك التطورات التي ظهرت على الفنون الأخرى ، وخاصة فنون الشعر
والأدب ، تلك التي كان لتطورها سواء نحو الرمزية ، أو بالانتقال من الاتجاه
الذى دعا إليه جان جاك روسو بالعودة إلى الطبيعة ، إلى الاتجاه نحو المدينة
ونحو كل ما هو آلى وصناعى . حسبما نلص ذلك في الاتجاهات الأدبية
لكل من بودلير وأسكار وايلد ، ثم ويستلر في الفن التشكيلى . ومع أن بداية
الحركة التقدمية القائمة على التجريد ، كانت مستمدة من كل من التجريد
المعماري والموسيقى فلقد كان للفن التشكيلى القائم على الواقعية العملية في
الحركة التأثرية بالغ الأثر في استحداث موسيقى حديثة مستمدة من هذه
الحركة التأثرية من جانب ثم الاتجاهات الرمزية لدى د بول فيران ، من جانب
آخر ، على النحو الذى قام به الموسيقىقار للقرنسى ، ديبوسيه ، في تحرير
الموسيقى الفرنسية من قبضة الأوصاع الفنية الفجرية على الموسيقى الغربية .
ومن هنا ترى أن معالم الطريق الذى سلكته الحركة التشكيلية المعاصرة
تقسم أسسها الجوهرية بكل من لطابع الفلسفى والعلمى والأدبى ، حيث كان
من الأهمية بمكان التعرف على الأطوار التي تمر بها العملية الأدائية بالنسبة
لكل من الفنان والعالم والفيلسوف . . لأن ذلك من شأنه أن يكشف لنا
عن طبيعة كل من الفن والفنان التشكيلى ، وبصفة خاصة الفنان المعاصر ، وتحديد
موقفه في العملية الأدائية من الآخرين ، في مختلف الأطوار التاريخية

ولقد أزدت بهذه الجولة الفكرية حول الفن ، فيما تضمنه فصول هذا الكتاب ، أن أوضح للقارىء وجهة نظرى بشأن ما وصلت إليه المذاهب التشكيلية المعاصرة ، من المبادئ ذات القيمة الفكرية العظيمة . . . إلا أن تشعب اتجاهاتها نحو التيارات المتطرفة ، كان مدعاة إلى الجنوح نحو الإسراف فى العبث . . . ونجم عن ذلك انهيار كل من الشكل والموضوع ، حتى خرجت رسالة الفن عن طريقها الصاعد ، الذى كانت تدعو إليه نظريات هذه المذاهب وما تنطوى عليه من المبادئ ، التى لو اتخذت فى أساليب التطبيق طريق الجدية لانت بأعظم النتائج . . . حيث التعبير عن الأفكار ذات الطابع الفكرى التأملى ، التى هى من أسمى الغايات التى يهدف لها التقدم الحضارى بوجه عام . وذلك إلى جانب طريق الحياة الذى من أجله قامت رسالة الفن الاجتماعية .

إن التيارات المتطرفة التى اتخذت من العشوائية طريقة للأداء ، أو تلك التى تقوم على مجرد العبث بأشكال هندسية غير ذات فكرة أو موضوع . . . كانت من الأسباب التى دعت عدداً غير قليل من فنانى العالم يعودون من جديد إلى الاحتفاظ بكل من الشكل والموضوع . . . ذلك لأنهم رأوا فى نهاية المطاف ، وبعد أن خاضوا غمار التجربة أن التطرف نحو العبث لا طائل ورائه ، ولا جدوى منه ، ولا يؤدى مطلقاً إلى حركة فنية تقدمية يمكنها أن تعطى فن القرن العشرين دفعة قوية إلى الأمام . . . وإذا كان بيكاسو بحسب تقلب طبيعته الفنية يعود من آن إلى آخر إلى الأوضاع الواقعية حسبما نرى ذلك فى تاريخ حياته الفنية . . . فإن هنالك على سبيل المثال عدد غير قليل فى بلاد مختلفة من العالم نذكر منهم فى إنجلترا بن نيكولسون ، الذى بعد أن أغرق لإنتاجه الفنى فى التجريد لأكثر من ربع قرن من الزمان وكان حاملاً للوانه فى إنجلترا طول هذه المدة ، فإذا به يعود من جديد إلى الاحتفاظ فى عمله الفنى بكل من واقعية الشكل والموضوع . . . كما أن موراندى الإيطالى الذى كان يبلغ فى إنتاجه التجريدى حداً كبيراً من الإمعان فى القموض قد عاد بدوره إلى استمداد موضوعاته من الطبيعة والعالم المرنى ، بما يعطى لإنتاجه

صبغة الواقعية ، وكثير غير هؤلاء قد عادوا من جديد إلى الشكل والموضوع .. ولعل من البواعث الهامة التي أدت إلى هذا الانهيار الفني ، كان في طبيعتها إهدار القيم وخاصة منها القيمة الجمالية . وليس معنى ما أهدف إليه هنا أني أشير إلى العودة تجاه الأوضاع الأكاديمية بقيمتها الجمالية الكلاسيكية المعهودة في فنون المطابقة للطبيعة ، بل إن الأمر على العكس من ذلك تماما فلقد أوضحت وجهة نظري في هذا الصدد سواء في هذا الكتاب في باب دطاقات التخطيط والتلوين في الاتجاهات المعاصرة ، وكذلك في كتاب سابق هو « الأصول الجمالية للفن الحديث » بأن هنالك ما لا ينضب معينه من القيم الجمالية النوعية التي تقوم على الانحراف سواء في التخطيط أو التلوين بما يختلف عن أوضاع أشكال الطبيعة .. أو ما تقوم عليه محاكاتها في الأعمال الفنية الكلاسيكية .. ومن ثم رأيت أن في الإبقاء على كل من الشكل والموضوع إلى جانب تلك القيم الجمالية النوعية ، من شأنه أن يصون للفن مكائده العظيمة كائمن درة في تاج الحضارة الإنسانية .. كما يتيح لرسائله أن تشق طريقها في الاتجاه التقدمي الصحيح .

ويسرني أن أنوه للسادة القراء في أن الجزء الثاني من هذا الكتاب سوف يسير العمل في إنجازه بإذنه تعالى عقب صدور الجزء الأول وذلك لأن الجزء الثاني مع ما يتضمنه من الكثير من الموضوعات التي تهتم المثقفين والمصورين التشكيليين فإنه إلى جانب ذلك ينطوي على فصل هام يمثل الأطوار والاتجاهات التشكيلية المتباينة لفن النحت المعاصر ، وما يدور حوله من الآراء النأملية لكبار النقاد والمثاليين .

هذا وأرجو أن يجد القارئ العربي الكريم في هذا الإنتاج المتواضع صدق لما لديه من تأملات وتطلعات ، والله سبحانه هو المعين ، وهو ولي التوفيق ؟

المؤلف

حسن محمد حسن

فهرس الجزء الأول

المصحة	الموضوع
٤	بيان عن لوحة الغلاف
٥	افتتاحية
١١	مقدمة الكتاب
٢٥	الفن التشكيلي المعاصر صورة متطورة عن فنون الماضي
٢٢	الفن التشكيلي على مفترق الطرق بين النزعات الحسية والنصوفية
٢٥	ظهور العوامل التي أدت إلى تحولات أساسية لفن القرن التاسع عشر
٢٧	تحرير الفن والفنان
٢٩	فوضى النقد الفني وأثره في نهاية القرن التاسع عشر
٤٢	الأرستقراطية جنباً إلى جنب مع الأوضاع الديمقراطية في الفن
٤٦	التعبير الفني وانتقاله من نطاق الفردية إلى الجماعة
٥٠	"نثر الديمقراطية في الفن بعد انحدار الأرستقراطية
٥٥	براعث تحول المبادئ والاتجاهات الفنية في القرن التاسع عشر
٥٧	مؤثرات نهاية القرن التاسع عشر
٦٨	التحول من العودة إلى الطبيعة بالاتجاه نحو المدينة
٧٠	الدانديزم الحديث
	آراء حول الاتجاهات الانحدارية والتقدمية في نهاية القرن
٧٥	التاسع عشر
٧٧	فن الصدمة أو المفاجأة
٨٠	تحدى برناردشو لشعار الفن للفن ودعوته إلى سبيل الحياة
٨٤	وظيفة الفن الاجتماعية كما يراها تولستوى
٨٨	الحركات التقدمية للفنون المختلفة ، وتأثر بعضها ببعض

المفصلة	الموضوع
٩٣	تباين وجهات النظر بين الكلاسيكية والمودرنيزم
٩٤	ملاحظات لمؤلف فرنسي عن الفن المعاصر (مع التعليق عليها)
١٢٨	طاقات ابتداعية لا ينتهى تفجيرها فى صور متباينة
١٣٢	طاقات التخطيط والتلوين فى الاتجاهات المعاصرة
	التكوين البيولوجى والفسبولوجى والسيكولوجى وأثره فى
١٣٥	الإبداع الفنى
	البيولوجية المقارنة بين كل من الحالتين الطبيعية والفنية
١٤١	لدى الشعوب
١٤٣	الفوارق والاشتباكات بين كل من العملية الفنية والعلمية ...
١٥٠	أثر العامل السيكلوجى فى تباين الشعوب التاريخية
١٥٢	سيكولوجية الفن المصرى
١٥٦	الفن الهندى
١٥٧	الفن اليونانى
١٦٢	الفن الإسلامى
١٦٩	صلة فنون الشرق الأقصى بالغرب
١٧٠	أثر فنون الشرق الأقصى فى كل من الحركة التأثرية والمعاصرة
١٧٠	أثر فنون القرون الوسطى وبداية عهد النهضة فى المودرنيزم
١٧٢	من جوتو إلى بوتشلى
١٧٤	جذور الفنون المعاصرة فى إنتاج فنانى عهد النهضة وما بعده
	البواعث التى يقوم عليها الفن بين كل من الاتجاهات القديمة
١٧٥	والمعاصرة
١٨٦	العوامل التى أدت إلى ظهور مذاهب الفن المعاصر
١٩٠	الأثر الهام لاكتشاف الآلة الفوتوغرافية فى التصوير التشكيلى

الصفحة	الموضوع
١٩٤	مراجعة النظريات الجمالية وأثرها في الفن المعاصر
١٩٨	بعض ما دونه النقاد عن الفنان المصور جوجان
١٩٩	آراء « بول جوجان » في مقارنته للتصوير بغيره من الفنون
٢٠١	شخصية « بول جوجان » من خلال كتاباته
٢٠٤	الأساس الذي صدرت عنه رمزية «التكوير الموحد» لجوجان
٢٠٦	الفنان المصور « ماتيس » بقلم ميشيل جورج ميشيل
٢١١	التكيب في صورته الأولى وانعكاسه في الفن الحديث
٢١٧	الفنان بابلو بيكاسو كما يراه الكاتب ميشيل جورج ميشيل
٢٢٦	النظرية الدائرية « فورتيسيزم »
٢٢٨	براءة الأسلوب في التعبير التلقائي
٢٣٢	فنان الفطرة « هنري دوانيه روسو »
٢٤٠	المصور والمهندس المعماري « كوربوزيه »
٢٤٣	شخصية « أميدي أوزنفان » من الوجهتين الفكرية والفنية
٢٤٩	التصوير الميتافيزيقي « لما وراء الطبيعة » للفنانين : كريكو ، كارا
٢٥٩	السمات الفنية لكل من الفنان : شجال ، كلي ، لافورج
٢٦٣	ترجمة حياة « مارك شجال »
٢٦٧	الفنان « بول كلي » واتجاهه التشكيلي
٢٧٠	ترجمة حياة « بول كلي »
٢٧٧	الفنان لوسيان لافورج
٢٨١	مذهب الأورفيزم
٢٨٣	الأساس الجوهرى للنظرية الأورفية
٢٩٠	كلمة الختام
٢٩٤	المفهرست